

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RENAUD :
LA CONSTRUCTION ET L'ÉVOLUTION DE L'*ETHOS*
D'UN CHANTEUR ENRAGÉ, ENGAGÉ, PUIS DÉSABUSÉ

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PIERRE-ETIENNE CAZA

FÉVRIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur, Dominique Garand, pour sa confiance et ses précieux conseils ;

à mes parents pour les disques vinyles *Morgane de toi* et *Mistral gagnant* par lesquels Renaud est entré dans ma vie ;

à Martin pour toutes les soirées à écouter (et chanter !) Renaud ;

à la famille Lambert-Chan pour le voyage au Pérou, sans lequel je n'aurais pas mis la main sur l'ouvrage de Louis Cornellier, posé sur la table de chevet de Yannick ;

à Josée Strasbourg pour avoir démêlé l'imbroglio de la table des matières ;

enfin, merci à Marie, ma *Dominique*, pour tout le reste... et bien plus encore.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
UN <i>ETHOS</i> EN CONSTRUCTION : 1975-1981	8
CHAPITRE I	
SCÉNOGRAPHIE DU DISCOURS ARTISTIQUE-LITTÉRAIRE	11
1.1 La métachanson : un outil de légitimation	11
1.1.1 L'autodérision	12
1.1.2 L'autoréférentialité	14
1.2 Le pacte autobiographique	16
1.2.1 Aparté extratextuel	16
1.2.2 « Je » est un loubard	17
1.3 Le travail sur la langue	19
1.3.1 La langue du clan	19
1.3.2 Les jeux de langage	23
1.4 L'art du portrait	25
1.5 Conclusion	26
CHAPITRE II	
SCÉNOGRAPHIE DU DISCOURS PAMPHLÉTAIRE	28
2.1 Légitimation de la parole violente	30
2.2 L'injure	34
2.3 L'amalgame	36
2.4 Image du coénonciateur et dialogisme	38
2.5 Portraits satiriques	40
2.5.1 <i>Hexagone</i> (1975)	41
2.5.2 <i>Mon beauf</i> ' (1981)	44
2.5.3 <i>Étudiant – poil aux dents</i> (1981)	45
2.6 Conclusion	48

DEUXIÈME PARTIE

ÉVOLUTION DE L'ETHOS : 1983-2002 51

CHAPITRE III

SCÉNOGRAPHIE DU DISCOURS HUMANISTE 57

3.1 Un anarchiste... socialiste ? 58

3.2 Portraits des laissés-pour-compte 63

3.3 Le clan familial 66

3.3.1 « Je » n'est plus un loubard 68

3.3.2 « Je » est un mari 69

3.3.3 « Je » est un papa 71

3.3.4 « Je » est Lolita 74

3.4 « Je » et le discours féministe 77

3.5 Conclusion 79

CHAPITRE IV

LE DÉSABUSEMENT 81

4.1 Le chanteur populaire amer (scénographie du discours artistique-littéraire) 82

4.1.1 L'axe de conjonction créateur/communauté 82

4.1.2 Renaud et l'institution 84

4.2 L'idéaliste déçu (scénographie du discours humaniste) 91

4.2.1 L'amoureux meurtri 91

4.2.2 La fin de l'engagement 94

4.3 Le rebelle nostalgique (scénographie du discours pamphlétaire) 97

4.3.1 Les vieux ennemis 98

4.3.2 Les nouvelles cibles 101

4.3.3 L'âge d'or 105

4.4 Conclusion 109

CONCLUSION 111

APPENDICE A

CORPUS ÉTUDIÉ 117

APPENDICE B

INDEX DES CHANSONS DE RENAUD CITÉES 119

BIBLIOGRAPHIE 123

RÉSUMÉ

Au sein de la chanson francophone contemporaine, Renaud jouit d'un triple statut : celui de chanteur populaire, adulé et acclamé par de nombreux admirateurs, celui d'auteur-compositeur-interprète engagé et celui de chanteur rebelle. Or, pour être considéré comme tel, il a dû se bâtir une crédibilité et une légitimité, celles-ci étant tributaires de l'image qu'il a forgée de lui-même par ses chansons, son discours, sa prise de parole.

Ce mémoire appréhende son œuvre sous l'angle de l'*ethos*, qui réfère à cette construction d'une image de soi par le discours dans le but de susciter l'adhésion d'un public. Nous prenons appui sur les théories de l'énonciation, et plus particulièrement sur la notion de scénographie qui nous permet de déceler les marques discursives de l'énonciateur et d'analyser cet *ethos*. La scénographie renferme en effet la figure de l'énonciateur, appelée garant, et la figure corrélatrice du coénonciateur, les deux étant associées à une chronographie (un moment) et une topographie (un lieu) qui nourrissent le discours tout en le validant.

Nous posons comme hypothèse que le chanteur articule son discours chansonnier autour de trois scénographies, soit celles du discours artistique-littéraire (chapitre I), du discours pamphlétaire (chapitre II) et du discours humaniste (chapitre III), desquelles surgit l'*ethos* d'un chanteur enragé, engagé, puis désabusé (chapitre IV). Aucune des recherches parues à ce jour sur l'œuvre de Renaud ne s'était attardée sur le lien tissé entre le chanteur et son public par son discours textuel proprement dit.

Notre analyse, qui fait appel, entre autres, aux concepts de métachanson, de pacte autobiographique et qui décortique la logique sous-jacente à son discours pamphlétaire, nous mène de l'image d'apprenti chanteur des premiers textes jusqu'à celle de chanteur populaire, en passant par le rebelle anarchiste, le mari féroce amoureux, le paternel aimant et l'humaniste profondément épris de justice sociale et de liberté. Enragé ? Il l'a été. Engagé ? Aussi. Désabusé ? Il faut voir. La chanson étant une vaste entreprise de séduction entre un artiste et un (son) public, nous posons la question : « Et si tout cela n'était que postures ? » L'analyse de notre corpus, qui comporte les 127 textes originaux signés par Renaud sur 11 albums parus entre 1975 et 2002, répond à cette question, laquelle est intimement liée au concept d'*ethos*.

Mots clés : *ethos*, discours, scénographie, chanson, énonciateur, humanisme, pamphlétaire, métachanson.

INTRODUCTION

Au sein de la chanson francophone contemporaine, Renaud jouit d'un triple statut : celui de chanteur populaire, adulé et acclamé par de nombreux admirateurs, celui d'auteur-compositeur-interprète engagé et celui de chanteur rebelle. Or, pour être considéré comme tel, il a dû se bâtir une crédibilité et une légitimité, celles-ci étant tributaires de l'image qu'il a forgée de lui-même par ses chansons, son discours, sa prise de parole.

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi.¹

Cette image de soi construite par le discours, les Anciens la désignaient par le terme d'*ethos*. Aristote, en effet, définissait la rhétorique comme étant la faculté de découvrir ce qui « peut être propre à persuader. »² Il évoquait trois sortes de preuves techniques utilisées pour persuader : le *caractère de l'orateur (ethos)*, les *dispositions où l'on met l'auditeur (pathos)*, et le *discours en lui-même*, les arguments proprement dits (*logos*).

Dans le présent mémoire, c'est à partir de la première de ces notions que nous appréhenderons l'œuvre de l'auteur-compositeur-interprète Renaud. Il importe avant tout de clarifier ceci : l'*ethos* dont nous souhaitons rendre compte ici n'est pas celui de Renaud Séchan, né le 11 mai 1952 dans le 14^e arrondissement de Paris, mais bien celui du chanteur qui a réussi à passer outre son patronyme pour n'imposer que son prénom : Renaud. Ce tour de force – dont peu d'artistes peuvent se vanter – est en grande partie imputable à cet *ethos*.

¹ Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours - La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9.

² Aristote, *Rhétorique, livre I*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1932, p. 76.

L'*ethos* est donc la construction d'une image de soi dans le discours, laquelle permet « de réfléchir sur le processus plus général de l'adhésion des sujets à une certaine position discursive. »³ Renaud, en tant qu'auteur-compositeur-interprète (tout comme l'orateur « digne de foi » d'Aristote) désire rallier des gens par son discours – rallier un public, *son* public. Comment son discours peut-il y parvenir ?

Dans ses travaux ancrés dans les théories de l'énonciation, Dominique Maingueneau a développé le concept d'*ethos* en posant « que tout discours écrit, même s'il la dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit. »⁴ N'entend-t-on pas souvent dire, à propos d'un auteur ou, dans le cas qui nous occupe, d'un auteur-compositeur-interprète *engagé*, qu'il possède un *ton* ?

[...] dans l'écriture engagée, la présence de l'écrivain ne se traduit pas par un travail formel précis et concerté et elle se manifeste à peine dans le style; elle apparaît plutôt dans le *ton* du texte : le ton est ici comme la marque de l'auteur, ce qui passe dans l'écriture de sa voix et de ses inflexions, ce qui indique diffusément sa présence. Et tous les grands écrivains engagés ont ainsi un ton, difficile à décrire, mais qui n'appartient qu'à eux et qui est immédiatement reconnaissable.⁵

N'est-ce pas cela qu'a subodoré Louis-Jean Calvet, dès juin 1975, dans les pages de *Paris-Hebdo* : « Il chante mal comme ce n'est pas permis, joue de la guitare comme un pied, mais, derrière les musiques approximatives et les textes un peu légers de ce gavroche anarchiste, on sent quelque chose à naître, en marge des grands courants de la chanson d'aujourd'hui. »⁶

Ce *ton* implique, toujours selon Maingueneau, une détermination du corps de l'énonciateur, « une instance subjective incarnée qui joue le rôle de garant »⁷, dont le lecteur doit construire la figure à partir d'indices textuels. La figure du garant revêt donc un *caractère* (série de traits psychologiques) et une *corporalité* (une certaine image du corps et de sa façon d'habiter l'espace social et de s'y mouvoir).

³ Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation » in Amossy, *op.cit.*, 1999, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000, p. 51.

⁶ Cité par Thierry Séchan, *Le roman de Renaud*, Paris, P. Seghers, 1988, p. 45.

⁷ Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », *op.cit.*, p. 79.

Le processus de décodage auquel se livre le coénonciateur est nommé *incorporation* (pour Maingueneau, inspiré en cela par ses prédécesseurs, l'énonciation ne peut se concevoir sans le duo énonciateur/allocataire ou énonciateur/coénonciateur). Cet exercice de décodage l'amène à établir une interrelation avec l'énonciateur. C'est à partir de ce moment, et de ce moment seulement, que le discours de l'énonciateur peut avoir un impact et susciter l'adhésion du coénonciateur, ce que l'on appelle la persuasion par l'*ethos*.

Les bases de la relation entre Renaud et son public sont donc en partie *inscrites dans son discours*. Dans ce mémoire, nous nous proposons d'étudier les marques discursives se rapportant à l'énonciateur dans les textes de Renaud, qui nous permettront d'abord de dégager la figure du garant, puis, par ricochet, l'image du coénonciateur qui lui correspond, car celle-ci est également inscrite dans le discours. Ce faisant, nous cernerons l'*ethos discursif* de Renaud (à distinguer de l'*ethos prédiscursif*, l'ensemble des savoirs sur un locuteur donné qui sont externes ou préexistants au discours).

Ces marques discursives, nous les repèrerons en nous arrêtant à la scène d'énonciation de ses textes, laquelle renferme, selon Maingueneau, trois scènes distinctes : la scène englobante (le type de discours, dans le cas qui nous occupe le *discours artistique*); la scène générique (le contrat attaché à un genre, ici la *chanson* avec ses codes et ses normes, son public et ses conditions de réception); et la scénographie, notion plus inusitée qui nécessite quelques mots d'explication.

La scène englobante et la scène générique sont des « discours » au sens d'univers de règles consensuelles, alors que la scénographie est une mise en discours de règles spécifiques qui installent une dialectique entre l'*ethos* d'un sujet (parfois non conformiste) et l'*ethos* prescrit par les règles génériques. C'est par la scénographie, ce « scénario familial qui (...) dicte sa posture »⁸ à l'énonciateur, que nous pourrions déceler les marques textuelles permettant d'analyser l'*ethos*, car dans la scénographie, « la figure de l'énonciateur, le garant, et la figure corrélatrice de coénonciateur sont associées à une chronographie (un moment) et une

⁸ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 239.

topographie (un lieu) dont prétend surgir le discours.»⁹ En somme, les scénographies adoptées par Renaud, ses choix dans sa *manière de dire*, puisent forcément « dans des stéréotypes, [dans] un arsenal de représentations collectives qui déterminent en partie la présentation de soi et son efficacité dans une culture donnée. »¹⁰

Trois scénographies

Selon nous, les textes des chansons de Renaud relèvent de trois scénographies : la scénographie du discours artistique-littéraire, celle du discours pamphlétaire et celle du discours humaniste. Nous jugeons l'analyse de ces trois scénographies pertinente dans le cadre de notre étude pour deux raisons. La première est qu'elles s'interpénètrent, une chanson n'étant que très rarement l'apanage d'une seule scénographie. Elles se côtoient pour permettre de créer un discours singulier dans le paysage de la chanson francophone.

La deuxième raison est que ces trois scénographies s'articulent toutes autour d'un constat en apparence banal, mais qui constitue le point de départ de notre analyse : la très grande majorité des chansons de Renaud sont écrites au « je ». Cela facilite le repérage des traces laissées par l'énonciation, car « relève du "discours" toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation (JE-TU/ICI/MAINTENANT), autrement dit qui implique un embrayage. »¹¹

Sur les 127 textes de notre corpus, 113 font appel au « je » ou à l'un ou l'autre de ces déictiques dérivés (*me, moi, ma, mes, nous, nos, notre*, etc.) et souvent dès la première phrase de la première chanson, en ouverture d'album :

Amoureux de Paname (1975) : « Écoutez-**moi** vous les ringards »;

Laisse Béton (1977) : « **J'**étais tranquille, **j'**étais peinarde »;

Ma gonze (1979) : « Malgré le blouson clouté / sur **mes** épaules de v'lours »

⁹ Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », *op.cit.*, p. 85.

¹⁰ Charaudeau et Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op.cit.*, p. 239.

¹¹ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 35.

Marche à l'ombre (1980) :

Quand l'baba cool cradoque
est sorti d'son bus Volskwagen
qu'il avait garé comme une loque
devant **mon** rade

Dès que le vent soufflera... (1983) :

C'est pas l'homme qui prend la mer
c'est la mer qui prend l'homme
Moi, la mer elle **m'**a pris
Je m'souviens, un mardi

Miss Maggie (1985) :

Femmes du monde ou bien putains
qui bien souvent êtes les mêmes
Femmes normales, stars ou boudins
femelles en tout genre, **je** vous aime

Renaud lui-même a commenté l'utilisation récurrente de ce « je » : « (...) la plupart du temps, quand je dis "je", ce "je" n'est pas "moi", c'est un personnage que je fais vivre. En fait, c'est plutôt l'inverse, je pourrais mettre "davantage de moi-même" dans une chanson où je dirais "il" (...). »¹² Dans le même ordre d'idées, Maingueneau soutient que « même si un roman, par exemple, se donne pour autobiographique, le "je" du narrateur est rapporté à une figure de "narrateur", et non à l'individu qui a effectivement écrit le texte. »¹³ Soit. Mais ce « je » de l'énonciation, cet énonciateur situé dans un temps (chronographie) et un espace (topographie) précis, caractéristiques intrinsèques de la scénographie, laisse transparaître les indices permettant de déceler une figure de garant qui, bien qu'elle puisse différer d'une scénographie à l'autre, ne se fonde pas moins en une seule et même incorporation de la part du coénonciateur, qui accède ainsi à l'*ethos* du chanteur Renaud (lequel, rappelons-le, n'est pas que textuel mais s'incarne aussi physiquement sur scène, lors de ses performances).

¹² Jean-Louis Crimon, *Renaud*, Paris, Librio, 2004, p. 26

¹³ Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op.cit., p. 10.

Notre hypothèse

L'analyse de ces trois scénographies nous permettra de rendre compte de la construction et de l'évolution de son *ethos*, qui nous apparaît à première vue comme étant celui d'un chanteur enragé, engagé, puis désabusé. Qu'en est-il vraiment dans son discours?

Dans la première partie de ce mémoire, nous nous arrêterons à la période comprise entre 1975 et 1981, soit l'amorce de la carrière du chanteur. Cinq albums ont paru durant cette période : *Amoureux de Paname* (1975), *Laisse béton* (1977), *Ma gonzesse* (1979), *Marche à l'ombre* (1981) et *Le retour de Gérard Lambert* (1981)¹⁴. L'*ethos* du chanteur s'y construit à partir de deux scénographies : celle du discours artistique-littéraire (chapitre I) et celle du discours pamphlétaire (chapitre II). Ces deux chapitres nous permettront de répondre à la première question qui sous-tend notre hypothèse : est-ce que le discours du chanteur, pour cette période, concorde avec l'image spontanée que nous en avons, c'est-à-dire celle d'un chanteur *enragé*?

Selon les pochettes des albums, le chanteur semble avoir opéré une transformation vestimentaire entre les années 70 et 80. Y a-t-il des traces discursives de ce changement? Si oui, de quelle scénographie relèvent-elles? Voilà qui nous permettra d'introduire notre deuxième partie, consacrée à la période 1983-2002. Six albums ont paru durant cette période : *Morgane de toi* (1983), *Miss Maggie* (1985), *Putain de camion* (1988), *Marchand de cailloux* (1991), *À la Belle de Mai* (1994) et *Boucan d'enfer* (2002). Comment Renaud parvient-il à négocier le paradoxe entre sa posture rebelle et sa posture de chanteur populaire? L'analyse de la scénographie du discours humaniste (chapitre III) nous permettra de répondre à cette question, tandis que l'analyse des postures de désabusement (chapitre IV) nous permettra, en bout de ligne, de vérifier si Renaud possède bel et bien l'*ethos* d'un chanteur enragé, engagé, puis désabusé.

¹⁴ Nous ne tenons pas compte des albums enregistrés en concert (voir « Le corpus »).

Le corpus

Notre corpus se compose des textes des 127 chansons originales de Renaud, réparties sur 11 albums¹⁵ de 1975 à 2002¹⁶. Cela exclut les albums enregistrés en concert¹⁷, desquels nous pourrions toutefois puiser des éléments de réflexion quant à la performance scénique et à l'image de soi qui y est construite et entretenue. Nous excluons également les albums *Le p'tit bal du samedi soir* (1981), *Renaud cante el' Nord* (1993) et *Renaud chante Brassens* (1994)¹⁸, puisque ceux-ci ne contiennent pas de textes de Renaud.

Bien qu'elle se concentre sur les textes de ses chansons, notre étude ne pourra totalement ignorer certains aspects de l'*ethos extratextuel* de Renaud, telles que ses performances scéniques ou les pochettes de ses albums. Nous y ferons référence si nous le jugeons pertinent, mais nous désirons nous concentrer principalement sur l'étude de ses écrits, qui constituent somme toute la base de sa démarche et le fondement de son *ethos*.

Car pour Renaud, le travail d'écriture est le plus important. Lorsqu'il est interrogé sur sa vocation d'auteur-compositeur-interprète, il répond : « Auteur par plaisir, parce que j'ai toujours aimé écrire, compositeur par nécessité, parce que je me suis aperçu que c'était plus efficace de chanter les textes que j'écrivais, et interprète par provocation, parce que j'aime bien provoquer les gens. Leur rire, leur révolte ou leur émotion. »¹⁹

¹⁵ Les albums ainsi que les titres des chansons qu'ils contiennent figurent à l'Appendice A. Sur les 129 titres, seulement deux textes ne sont pas de Renaud : *La chanson du loubard* (1977), qui est de Muriel Huster et *Soleil immonde* (1981), de Michel Colucci.

¹⁶ Au moment d'écrire ses lignes, le chanteur s'apprête à faire paraître un nouvel album (nous y revenons en conclusion du présent mémoire).

¹⁷ *Renaud à Bobino* (1980), *Un Olympia pour moi tout seul* (1982), *Visage pâle rencontrer public* (1989), *Paris-Province* (1996) et *Tournée d'enfer* (2003).

¹⁸ En ayant toutefois à l'esprit que le choix d'interpréter ces chansons n'est pas dénué d'intérêt pour notre étude, car elles contribuent à forger et/ou à modifier son *ethos*.

¹⁹ Crimon, *Renaud, op.cit.*, p. 24.

PREMIÈRE PARTIE

UN *ETHOS* EN CONSTRUCTION : 1975-1981

En guise d'introduction aux textes de chansons de Renaud, voici le refrain de sa toute première chanson, *Amoureux de Paname* (1975) :

Moi j'suis amoureux de Paname
Du béton et du macadam
Sous les pavés, ouais c'est la plage
Mais l'bitume c'est mon paysage

« Paname », c'est le nom populaire de Paris. Et l'énonciateur des textes de Renaud est parisien, il n'y a pas de doute ! « Le 14^{ème} arrondissement / C'est mon quartier d'puis 25 berges », chante-t-il d'ailleurs fièrement sur la pièce *Le blues de la Porte d'Orléans* (1977).

Chez Renaud, Paris correspond à ce que Maingueneau appelle la topographie (le lieu) rattachée à la figure de l'énonciateur. Ses premiers textes sont effectivement truffés de références à sa ville natale : la Chapelle, la Villette, Montmartre et Belleville¹ (*Gueule d'aminche*, 1975); Ménilmontant², la rue du Four³ et le Sacré-Cœur⁴ (*La java sans joie*, 1975); les Champs-Élysées (*Camarade bourgeois*, 1975); le Pont des Arts⁵, la Seine, les rues Rochechouart et de la Roquette⁶ (*Le gringalet*, 1975); la Coupole⁷ (*La Coupole*, 1975); la Porte d'Orléans du 14^e arrondissement et la station de métro Alésia (*Le blues de la Porte*

¹ Quartiers des 18^e, 19^e et 20^e arrondissements de Paris. Les notes 1 à 18 sont tirées du www.sharesite.com/hlm-de-renaud/.

² Quartier du 20^e arrondissement.

³ Rue du 6^e arrondissement.

⁴ Basilique sur la Butte Montmartre, dans le 18^e arrondissement.

⁵ Pont réunissant les 1^{er} et 6^e arrondissements.

⁶ Rues des 9^e et 11^e arrondissements.

⁷ Célèbre brasserie parisienne, au 102 du Boulevard Montparnasse, dans le 14^e arrondissement, qui fut le haut lieu de la vie artistique pendant les années folles.

d'Orléans, 1977); la rue Pierre-Charron⁸ (*Les charognards*, 1977); les Halles⁹, Auteuil¹⁰, le métro (cadéro)¹¹ et l'Élysée¹² (*Jojo le démagog*, 1977); la Sorbonne¹³, la place Saint-Michel¹⁴ (*Germaine*, 1977); le boulevard Sébastopol¹⁵ (*La tire à Dédé*, 1979); le théâtre Olympia¹⁶, la station de métro Saint-Michel et « Bastille-Nation »¹⁷ (*Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?*, 1980); la Porte de Vanves du 14^e arrondissement (*L'auto-stoppeuse*, 1980); le bois de Boulogne¹⁸ (*Le retour de Gérard Lambert*, 1981).

Parallèlement à la notion de topographie, Maingueneau affirme que la figure de l'énonciateur s'ancre également dans une chronographie, c'est-à-dire un moment précis duquel surgit le discours. Bien qu'il n'y ait pas qu'une seule chronographie à l'œuvre dans les textes de Renaud, nous soulignons l'importance d'un événement dont on retrouve plusieurs traces dans ses chansons. Revenons au troisième vers du refrain de la chanson *Amoureux de Paname* : « Sous les pavés, ouais c'est la plage ». Cette expression était l'un des slogans des manifestants des événements de Mai 68. Or, Renaud a été un acteur à part entière et un témoin privilégié de cette période : il a écrit ses premières chansons sur les barricades et dans la Sorbonne occupée. Son premier texte, *Crève, salope!*, constituait une violente charge contre toutes les figures d'autorité de l'époque (le père, le politicien, le *flic* et le curé). Mis en musique pour le plaisir des manifestants qu'il côtoyait, Renaud ne l'a cependant jamais enregistré.

À plusieurs égards, Mai 68 s'impose comme la référence fondatrice de son œuvre. Pierre d'assise de la scénographie du discours pamphlétaire, comme nous le verrons au deuxième chapitre, elle constitue également un point de repère fiable pour les deux autres

⁸ Rue du 8^e arrondissement.

⁹ Marché central principal de Paris jusqu'en 1969. Dix ans plus tard, on y bâtissait, au même endroit, un centre commercial baptisé le Forum des Halles.

¹⁰ Quartier de l'ouest de Paris, près du bois de Boulogne.

¹¹ Trocadéro : place du 16^e arrondissement, aux pieds de la Tour Eiffel et aussi le nom d'une station de métro, d'où le jeu de mots.

¹² Résidence du président de la République française.

¹³ Université du Quartier Latin.

¹⁴ Dans les 5^e et 6^e arrondissements.

¹⁵ Traverse les 1^{er}, 2^e, 3^e, et 4^e arrondissements.

¹⁶ Salle de spectacle du 9^e arrondissement.

¹⁷ Parcours préféré des organisateurs de manifestations à Paris, entre la place de la Bastille et la place de la Nation.

¹⁸ Bois du 16^e arrondissement.

scénographies (discours artistique-littéraire et discours humaniste), représentant une espèce de « bon vieux temps » qui permet à tout coup à l'énonciateur de marquer son appartenance à une communauté. Sur la pièce *La bande à Lucien* (1977), on y sent des relents de nostalgie pour une époque bénie :

Ça fait quand même vach'ment plaisir
De t'retrouver mon pote Lucien
J'parie que t'es encore sans un
Et qu't'as toujours ton blouson d'cuir
T'as pas changé depuis 68
A c't'époque on s'fendait la gueule
Aujourd'hui t'as l'air un peu seul
Aller viens on va s'prendre une cuite

Alors que sur la pièce *Dans mon H.L.M.* (1980), les seuls locataires qui trouvent grâce aux yeux de l'énonciateur, mis à part sa copine Germaine, sont également issus de cette période :

Au deuxième, dans mon H.L.M.,
y'a une bande d'allumés
qui vivent à six ou huit
dans soixante mètres carrés,
y'a tout l'temps d'la musique.
Des anciens d'soixante-huit,
y'en a un qu'est chômeur,
y'en a un qu'est instit',
y'en a une, c'est ma sœur.

Bref, la figure de l'énonciateur est plus souvent qu'autrement rattachée à une topographie parisienne et à une chronographie inspirée de Mai 68. L'image de garant commence déjà à prendre forme pour le coénonciateur : nous avons affaire à un parisien soixante-huitard !

Les deux chapitres de cette première partie, consacrés respectivement à la scénographie du discours artistique-littéraire et à celle du discours pamphlétaire, traitent de la construction de l'*ethos* de Renaud durant l'amorce de sa carrière, de 1975 à 1981.

CHAPITRE I

SCÉNOGRAPHIE DU DISCOURS ARTISTIQUE-LITTÉRAIRE

Dans ce premier chapitre, nous analysons les procédés d'écriture propres à l'auteur-compositeur-interprète : la métachanson, le pacte autobiographique, le travail sur la langue et l'art du portrait, desquels se dégage une écriture reconnaissable entre toutes, un *ton*, une signature Renaud. Cette scénographie, qui constitue le canevas de base des chansons de Renaud, se suffit parfois à elle-même, comme nous le démontrerons, mais elle est souvent amalgamée à l'une des deux autres pour créer des effets novateurs dans le paysage de la chanson francophone, ce qui fait l'objet des chapitres II et III.

1.1 La métachanson : un outil de légitimation

Nouveau venu dans le monde de la chanson francophone en 1975, Renaud ne possède au préalable aucune crédibilité. Voilà pourquoi il nous importe, en premier lieu, de démontrer comment il légitime sa prise de parole par la scène d'énonciation.

La métachanson – la chanson qui se prend elle-même comme sujet de son discours – est l'un des procédés qui permet de légitimer cette prise de parole. Selon Michel Bouchard, auteur d'un mémoire de maîtrise sur le sujet, celle-ci « interviendrait dans la vie d'un créateur au moment où [il] éprouve un doute concernant la connivence qui doit exister entre lui et son public afin d'exister en tant qu'artiste. »¹ Chez Renaud, ce doute est omniprésent (et légitime) en début de carrière : trop peu nombreux sont ceux qui l'ont vu chanter dans la rue, pour quelques piécettes, interprétant les chansons d'Aristide Bruant et autres chansons réalistes du début du XX^e siècle. Il doit se faire connaître et faire admettre également son style et la

¹ Michel Bouchard, *La méta-chanson au Québec de 1960 à 1996 : fonctions et implications dans l'élaboration du rapport artiste-public*, Montréal, UQAM, 1998, p. 4.

fonction qu'il accorde à l'acte de chanter : ses quatre premiers albums renferment chacun entre quatre et cinq textes qui ont recours à la métachanson.

1.1.1 L'autodérision

Selon la théorie des faces du sociologue américain Erving Goffman,

[d]ans la vie en société, chacun cherche à défendre son territoire (appelé *face négative*) et à valoriser, à faire reconnaître et apprécier par autrui la qualité de sa propre image (*face positive*). Mais ce but égoïste ne peut être atteint que si l'on ménage les faces négative et positive d'autrui : si l'on agresse quelqu'un, il n'aura pas une image positive de vous, etc.²

Le procédé d'échange conversationnel donne donc lieu à une espèce de joute qui a pour but de ne pas perdre la face. Nous croyons qu'il en va de même dans la relation entre un artiste et son public, à plus forte raison lorsque l'artiste mise sur un procédé comme le pacte autobiographique, comme nous le verrons à la section 1.2.

On pourrait croire que pour parvenir à se donner une bonne image, chaque énonciateur n'a qu'à ménager la face négative de son vis-à-vis. Or, la réalité est plus complexe. Un individu qui louangerait son interlocuteur à outrance, par exemple, pourrait être qualifié de flagorneur et voir sa face positive ébranlée. Voilà pourquoi Goffman avance l'idée d'un travail de tous les instants entre des forces contradictoires, ajoutant même qu'« [i]l est pourtant nécessaire de s'autodévaloriser un peu pour valoriser autrui et être en retour valorisé par lui. »³

La rhétorique nomme ce procédé un chleuasme : « figure oratoire auto-dépréciative qui consiste à se dénigrer ou à invoquer son incompetence le plus souvent en espérant produire une réaction contraire (de dénégation) chez l'interlocuteur. »⁴ Nous retrouvons cette figure à plusieurs reprises dans les premiers textes de Renaud. Revenons encore une fois à *Amoureux de Paname*, toute première chanson enregistrée en 1975. Cette chanson débute ainsi :

² Cité par Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 111.

³ *Ibid.*

⁴ Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 77.

Écoutez-moi, vous les ringards,
 Écologistes du sam'di soir,
Cette chanson-là vaut pas un clou⁵
 Mais je la chante rien que pour vous

En affirmant que cette « chanson-là vaut pas un clou » (*sic*), l'énonciateur affiche une absence de prétention dans le but de s'attirer la sympathie et la complicité du public. Le chleuasme lui permet d'éviter la critique en l'anticipant. Ce n'est même pas la peine de formuler un avis : la chanson est déjà jugée et condamnée par son propre créateur!

Nous retrouvons le même procédé dans *Le tango de Massy-Palaiseau* (1979) : « Et si je chante ce tango / Un peu débile, un peu rétro »; dans *Chanson pour Pierrot* (1979) : « J't'apprendrai mes chansons / Tu les trouveras débiles »; et dans *Chtimi rock* (1979) : « Avec le gros Lulu et sa guitare en bois / On fait du rock'n-roll qu'est carrément pourri ».

Parfois, ce ne sont pas les chansons que juge sévèrement l'énonciateur, mais son propre talent de chanteur (*Chtimi rock*, 1979) :

Avec deux trois copains aussi mauvais que moi
 On assassine Mozart, Bethov' et Chuck Berry
 (...)

 Un des ces quat' matins on deviendra des pop stars
 À nous les hits parade et puis à nous Guy Lux
Même si on est mauvais on garde quand même l'espoir
 De connaître la gloire la fortune et le luxe

Renaud est un mauvais chanteur (au sens vocal du terme, et c'est même là un euphémisme). Il utilise la figure du chleuasme pour pallier cette « faiblesse » et développer une complicité avec le public, étant entendu que cette figure de rhétorique suppose que l'allocutaire devine parfaitement « toute la fausse modestie qui se cache derrière de telles déclarations. »⁶ Il établit alors une partie de sa légitimité sur cette image d'apprenti chanteur qui s'autodévalorise, créant un équilibre original entre le chanteur qui ne se prend guère au sérieux, le pamphlétaire et l'humaniste.

⁵ Nous soulignons (cette note vaut pour l'ensemble des extraits de chansons citées dans ce mémoire).

⁶ Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, *op.cit.*, p. 77.

De plus, cette désinvolture à l'égard de l'art est indéniablement l'un des premiers indices de l'anarchisme rebelle de Renaud. En se moquant des formes consacrées (autant l'art de chanter que celui de gratter la guitare – il n'est pas tellement meilleur guitariste), il désire amener son public à apprécier d'autres valeurs. Bref, l'autodérision ne constitue pas seulement une forme de séduction, mais aussi l'affirmation d'un monde de valeurs qui rejette les critères de l'art bourgeois. Ce faisant, il pose les bases de son discours pamphlétaire (voir chapitre II).

1.1.2 L'autoréférentialité

Selon Bouchard, les chansons autoréférentielles « mettent en scène un personnage en action, en train de créer la chanson que l'on entend. La simultanéité (bien qu'impossible) de la création et de la réception est alors suggérée, provoquant un effet étrange d'aplatissement temporel. »⁷

On reconnaît ce type de chansons aux déictiques démonstratifs comme « ce » et « cette » : « Cette chanson-là vaut pas un clou » (*sic*) (*Amoureux de Paname* 1975); « Mais celle que j'avais vous raconter » (*La java sans joie*, 1975); « J'ai composé cette chanson » (*Écoutez-moi les gavroches*, 1975); « La morale de cette pauvre histoire » (*Laisse béton*, 1977); « Si j'continue à faire des chansons dans c'genre là » (*Buffalo débile*, 1977).

Par définition, un démonstratif sert à désigner un objet dans sa relation actuelle avec celui qui parle (ou qui chante). D'autre part, un objet étant toujours montré à quelqu'un, l'utilisation de ces pronoms sous-tend, voire exige, la présence de ce quelqu'un. Ce dernier, bien sûr, est l'énonciataire. Mais comme l'auditeur entend, dans la réalité, la chanson (le rythme, le refrain, etc.) qui est désignée par l'énonciateur, il se reconnaît automatiquement comme étant celui (ou du moins un de ceux) à qui elle est effectivement destinée. Il s'associe à l'énonciataire et fait corps avec lui.

Les chansons autoréférentielles insistent donc sur le pacte autobiographique en identifiant l'énonciateur au chanteur réel et l'énonciataire à l'auditeur, en plus d''unir ces derniers dans le « ici et maintenant » de la communication.⁸

⁷ Bouchard, *La méta-chanson au Québec...*, *op.cit.*, p. 11 (c'est Bouchard qui souligne).

⁸ *Ibid.*, p. 12.

Parfois, l'énonciateur interpelle directement le coénonciateur et contribue de ce fait à ce phénomène d'aplatissement temporel : « Attachez vos ceintures / Éteignez vos mégots » (*Jojo le démago*, 1975); « Écoutez-moi, vous les ringards / (...) Mais je la chante rien que pour vous » (*Amoureux de Paname*, 1975); « Écoutez-la, ma java sans joie » (*La java sans joie*, 1975); « Écoutez ça, les aminches / (...) Pleurez pas dans vos mouchoirs » (*Gueule d'aminche*, 1975); « Écoutez-moi, les Gavroches » (*Écoutez-moi les gavroches*, 1975); « C'est du pareil au même / Pour te dire que je t'aime » (*Germaine*, 1977); « C'est pour vous dire en quelques mots » (*Le tango de Massy-Palaiseau*, 1979).

Enfin, certaines autres chansons autoréférentielles mettent en scène le processus même de création, tel que présenté dans les trois exemples suivants, comme si nous assistions à l'interprétation, à l'écriture ou à la composition de la chanson en direct :

Le gringalet (1975) :

Ma chanson se termine,
ça m'déprime,
c'est pas humain,
moi j'aime pas les chansons
où les héros
y meurent à la fin.

Laisse béton (1977) :

Quand à la fin d'une chanson
Tu t'retrouves à poil sans tes bottes
Faut avoir d'l'imagination
Pour trouver une chute rigolote.

J'ai la vie qui m'pique les yeux (1979) :

Dans ma guitare, y a plus rien
Plus une note, plus un refrain.
(...)
Et dans mon dictionnaire de rimes,
Avec amour, y a qu' déprime.

Nous assistons donc, par le biais de la métachanson, à l'émergence d'une figure de garant qui correspond à celle d'un chanteur dont la carrière s'élabore sous nos yeux et qui tire une partie

de sa légitimité du fait qu'il se considère lui-même comme un *apprenti* chanteur. Parallèlement, les chansons autoréférentielles assimilent les auditeurs que nous sommes au coénonciateur désigné par l'énonciateur. Il en résulte une plus forte chance que nous appréhendions « ces textes comme des discours producteurs d'effets visant un résultat concret dans le réel : [nous] séduire (...) et créer un sentiment de connivence. »⁹ Enfin, amalgamée avec un discours pamphlétaire, la métachanson permettra de légitimer la parole violente, tel que nous le verrons à la section 2.1.

1.2 Le pacte autobiographique

Bouchard définit le pacte autobiographique comme étant un procédé qui vise « à créer une confusion, la plus grande possible, entre [l]es deux instances que sont le "je" textuel et le "je" de l'artiste. »¹⁰ Il attribue cette confusion à deux facteurs : l'oralité inhérente à l'essence même de la chanson, qui nous fait croire que celui qui dit « je » est l'incarnation de ce « je », et l'aspect parfois autobiographique de certaines chansons, c'est-à-dire lorsque le « je » de l'énonciateur renvoie à des éléments de la vie réelle du chanteur.

Chez Renaud, le procédé est flagrant et sert habilement son discours, d'abord en jouant sur l'image d'apprenti chanteur (ce qu'il est réellement comme nous venons de le démontrer), mais aussi en offrant au garant une *corporalité* qui s'apparente, pour ne pas dire s'assimile à celle du chanteur que l'on voit sur les pochettes des albums et en concert.

1.2.1 Aparté extratextuel

Au début de sa carrière, Renaud a

l'apparence, le mode de vie et l'état d'esprit d'un gavroche, personnage dont il revendique l'héritage. Il puise son inspiration dans la période de la Commune, et apprend, à la lecture des textes de Bruant (dont l'influence sur le chanteur est alors manifeste) et des chanteurs « réalistes » du début du siècle, à chançonner. Casquette,

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

chemise en dentelles, pantalon à carreaux : ainsi apparaît Renaud lors de son premier passage télévisé (...) en 1975.¹¹

Entre 1975 et 1977, il rencontre et fréquente de nouvelles personnes, communément appelées *loubards*¹². Même s'il désapprouve certains de leurs agissements, tel le recours à la violence ou l'absorption de drogues, il est rapidement fasciné par le mode de vie et les coutumes de ces natifs de banlieues, aussi appelés les « blousons de cuir ». Par mimétisme, il adopte lui-même, dès la parution de l'album *Laisse béton*, en 1977, le blouson de cuir et les *santiags*¹³, auxquels viendront ensuite s'ajouter le bandana rouge (voir les pochettes des albums *Marche à l'ombre*, 1980, et *Le retour de Gérard Lambert*, 1981). « Quand j'ai mis mon premier cuir, je me suis senti bien dedans, plus fort, plus baraqué, comme un cow-boy, a-t-il déjà affirmé. J'avais l'impression de faire peur aux bourgeois, d'appartenir à une classe ou plutôt à une race, d'être un rebelle. »¹⁴

Laurent Berthet, auteur d'un ouvrage sur la pensée politique de Renaud, affirme qu'il « ne fut donc jamais à proprement parler un loubard mais [qu']il fréquenta assez assidûment les bandes de loulous pour détailler, à travers des textes qui sont autant de chroniques humoristiques, voire sarcastiques, leur mode de vie et leur état d'esprit. »¹⁵ Dans le cadre de ce mémoire, il nous importe de déceler les indices textuels d'un garant dont la corporalité est en adéquation avec ce style vestimentaire, ce qui renforce le pacte autobiographique.

1.2.2 « Je » est un loubard

Les premiers indices du corps du garant apparaissent sur la pièce *Laisse Béton* (1977), qui le fera connaître et constitue de son propre aveu le véritable coup d'envoi de sa carrière.¹⁶

¹¹ Laurent Berthet, *Renaud le Spartacus de la chanson*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2002, p. 69.

¹² Selon *Le nouveau petit Robert* (2003), p. 1515 : « Jeune homme vivant dans une banlieue, une zone urbaine, appartenant à une bande et affectant un comportement asocial (...) Synonymes : loulou, voyou. »

¹³ Bottes de cowboy en argot.

¹⁴ Crimon, *Renaud, op.cit.*, p. 82.

¹⁵ Berthet, *Renaud le Spartacus de la chanson, op.cit.*, p. 71.

¹⁶ « C'est peut-être celle par laquelle tout a démarré, sans laquelle je ne serais pas là aujourd'hui, et vous non plus », affirmait-il avant d'interpréter la chanson lors de sa *Tournée d'enfer*, en 2003 (DVD #7243 5993399 3, Ceci-cela/Virgin Music, 2003).

L'énonciateur porte des « santiags », un « blouson » (de cuir) et un « blue jeans » : l'attirail du parfait loubard.

Dans les textes de la période 1975-1981, on retrouve près d'une trentaine d'occurrences des termes *blouson*, *bottes*, *santiags* et *mobylette*, cette dernière étant, par extension avec la moto, le prolongement de l'habit du loubard. Les accessoires vestimentaires constituent le signe distinctif du clan, au même titre que l'argot (cf section 1.3.1) ou les souvenirs partagés de Mai 68. Rappelons-nous de la pièce *La bande à Lucien* (1977), citée précédemment :

Ça fait quand même vach'ment plaisir
De t'retrouver mon pote Lucien
J'parie que t'es encore sans un
Et qu'tas toujours ton blouson d'cuir
T'as pas changé depuis 68
À c't'époque on s'fendait la gueule

Dans *Adieu minette* (1977), les accessoires vestimentaires marquent aussi l'appartenance à un clan en opposition avec un autre :

J'suis v'nu un soir à ta surbourn
Avec 23 d'mes potes
On a piétiné tes loukoums¹⁷
Avec nos bottes

Adieu fillette
Nous n'étions pas du même camp
Adieu minette
Bonjour à tes parents

En somme, les indices textuels et éléments récurrents que sont les bottes, le blouson et la mobylette nous permettent de cerner davantage la complexion physique du garant. En jouant sur le pacte autobiographique, Renaud brouille les cartes et facilite l'assimilation entre le « je » *loubard* de l'énonciateur et sa personne réelle. Il ne faudrait toutefois pas croire que l'image de garant qui se dégage est celle d'un dur à cuire. L'autodérision s'imisce également dans les indices de la corporalité du garant et vient contrebalancer l'image du

¹⁷ Sorte de bonbon.

loubard. Oui, il porte un blouson de cuir et des *santiags*, mais il avoue également, au détour de *Peau aime* (1979) :

Dans ma tête, j' suis pas un homme,
 Dans ma tête, j'ai quatorze ans ;
 Dans les muscles aussi d'ailleurs.
 (...)
 Dans l' dos, j' voulais faire tatouer un aigle,
 aux ailes déployées,
 On m'a dit : " Y a pas la place.
 Nan, t'es pas assez carré, alors t'auras un moineau. "

Le coénonciateur comprendra ainsi que ce n'est pas l'énonciateur qui va aller aux « bastons »¹⁸, qu'il préfère nettement les chanter. L'image du loubard sert plutôt à renforcer la notion de « clan », sur laquelle repose en partie la scénographie du discours pamphlétaire (voir chapitre II).

1.3 Le travail sur la langue

1.3.1 La langue du clan

L'appartenance affective de Renaud aux loubards se matérialise également sur le plan de la langue par l'utilisation de l'argot, ce langage cryptique¹⁹ utilisé à l'origine par les malfaiteurs, mais qui est devenu au fil des ans une « source féconde de mots pour enrichir le vocabulaire d'un langage appelé *familier* ou *populaire*. »²⁰ Langue des exclus, des marginaux ou de ceux qui se veulent comme tels, l'argot est la langue du clan de Renaud, de sa bande, de sa famille idéologique, de tous ceux qui adhèrent au discours qu'il met de l'avant :

Plus un groupe est différent de la moyenne, ou du groupe dominant, plus la forme linguistique qu'il utilise sera différente de la forme moyenne ou de celle du groupe dominant (ce que Pierre Bourdieu appelle la *forme légitime*). En ce sens, l'utilisation

¹⁸ Bagarres en argot.

¹⁹ Du grec *Kryptos*, « caché ». Une langue cryptique est donc une langue qui cache le sens aux non-initiés (tiré de Louis-Jean Calvet, *L'argot*, collection « Que sais-je? », Paris, PUF, 1999, p. 7.).

²⁰ Ania Hawro, *L'argot dans les chansons de Renaud Séchan*, Danzig, Université de Gdansk, 2003, p. 5 (téléchargé du site <http://www.sharedsite.com/hlm-de-renaud>).

de formes dites argotiques est une façon de se situer par rapport au pouvoir à travers la langue légitime qui en est un des symboles.²¹

Selon Louis-Jean Calvet, l'argot permet à l'énonciateur de revendiquer son appartenance à la fois à un groupe social, à un lieu et à une classe d'âge. Dans les textes de Renaud, l'argot marque clairement l'appartenance de l'énonciateur au monde des loubards, qui rôdent à Paris ou en banlieue parisienne et qui sont relativement jeunes (comprendre : célibataires et sans enfant) : « C'est la langue de l'écriture de mes premiers albums, affirme Renaud. L'argot était la base de mon univers poétique. Aujourd'hui, mon écriture est devenue plus sobre, plus classique peut-être aussi. L'argot lui aussi a évolué. Et moi, à cinquante et quelques balais, je ne veux pas faire croire que je parle toujours comme un jeune de banlieue. Je ne vais pas chanter toute ma vie des histoires de mob et de baston. »²²

Mais à l'époque, c'était nouveau. Ce mélange « agressif » d'argot et de verlan (sous-catégorie de l'argot qui consiste à inverser les syllabes d'un mot), on l'entend pour la première fois chez Renaud sur la chanson *Laisse béton* (1977) qui est aussi, rappelons-le, la première qui renferme des indices textuels du corps de l'énonciateur :

J'étais tranquille j'étais peinard
Accoudé au flipper
Le type est entré dans le bar
A commandé un jambon beurre
Puis y s'est approché de moi
Et y m'a regardé comme ça :

"T'as des bottes
Mon pote
Elles me bottent
J'parie qu'c'est des santiags
Viens faire un tour dans l'terrain vague
J'vais t'apprendre un jeu rigolo
À grands coups de chaînes de vélo
J'te fais tes bottes à la baston"

Moi j'lui dis : "laisse béton"

²¹ Calvet, *L'argot, op.cit.*, p. 114.

²² Crimon, *Renaud, op.cit.*, p. 76.

Y m'a filé une beigne
 J'lui ai filé une torgnole
 Y m'a filé une châtaigne
 J'lui ai filé mes groles

« On pourrait croire que le verlan est apparu avec la chanson de Renaud, *Laisse béton* ("laisse tomber"), qui sonne comme un bulletin de naissance : avant cette date peu de gens avaient rencontré des mots mis ainsi "à l'envers". »²³ Mais ce n'est pas le cas, puisque l'origine du verlan est plus ancienne. De tradition orale plutôt qu'écrite, il est difficile de la dater exactement, mais Calvet affirme que c'est au XX^e siècle que le verlan se répand, d'abord dans le « milieu » au cours des années trente (les prisons et le monde des malfrats), puis parmi une partie de la jeunesse dans les années soixante.

Dans la communication en verlan,

le contenu apparent, dénoté, passe (...) au second plan, derrière le contenu latent, connoté, et un syntagme comme *laisse béton*, s'il dénote ce qu'il dit (« laisse tomber »), connote en même temps tout ce qu'il y a derrière le choix de parler verlan : la quête d'une identité, d'une culture interstitielle (...), le refus de la langue légitime et, derrière elle, de l'école des adultes, de la société...²⁴

Selon Calvet, les champs sémantiques pour lesquels on verlanise ou utilise l'argot renvoient souvent à la drogue et au vol. Ania Hawro, auteure d'une étude sur l'argot dans l'œuvre de Renaud, a identifié pour sa part les cinq champs notionnels pour lesquels Renaud utilise le plus l'argot (ce sont des regroupement de mots argotiques qui renvoient au même concept) :

- l'espèce humaine (*souris, beaux-yeux, boudin, cageot, amazone, pétasse, pouffiasse, putain, pute, salope, soute, gonzesse, moitié, nénesse, donzelle, femelle, sauterelle, pisseuse, et frangine* pour désigner les femmes et *poteau, pote, aminche, frangin, tocard, rombier, blaireau, ringard, faux-cul, mariole, gogo, barjo, barge, connard, escarpe, grinche et braqueur* pour les hommes) ;

²³ Calvet, *L'argot, op.cit.*, p. 59.

²⁴ *Ibid.*, p. 116.

- les coups (*baston, beigne, gnon, torgnole, châtaigne, marron, patate, pain, mandale, se fritter avec quelqu'un ou faire une tête au carré*) ;
- les drogues (*herbe, joint, pétard, chichon, tarpé, trichlo, came, coke, tige, goldo, cibiche, clope, gris, perlot, pipe*);
- la police (*flic, flicaille, flicard, keuf, barbouze, roussin, képi*) ;
- l'argent (*balles, bâton, beurre, blé, fric, lové, paxon', pognon, rond, thune*).

Selon Dominique Maingueneau, « la langue à travers laquelle l'œuvre s'exprime participe de l'univers qu'elle institue comme légitime. »²⁵ En utilisant l'argot, Renaud légitime l'univers de loubards qui est celui de ses chansons, où il arrive que « ça bastonne comme à Chicago » (*Je suis une bande de jeunes*, 1977), que l'on consomme une « bibine », que l'on se fasse une « ligne » ou que l'on fume « deux paquets d'clopes » (*La Blanche*, 1981). En somme, il réussit à faire « passer la rue dans les mots (...) La vie dans les grands ensembles, les zonards, les loubards, les cités ont désormais droit de cité. Dans la chanson. C'est-à-dire aussi droit à l'écoute, droit au regard, droit à une forme de reconnaissance, droit à l'existence non exotique. »²⁶

La langue de ses chansons décrit les hommes et les femmes qui sont susceptibles d'appartenir à son clan (dans ce cas ils seront *pote, frangin* ou *gonzesse*) ou désigne au contraire ceux et celles qui sont la cible de son mépris (*pétasse, pouffiasse, soute, tocard, barjo*, sans parler des *flics...*), comme c'est le cas sur la pièce *Marche à l'ombre* (1980) :

Une p'tite bourgeoise bêcheuse,
maquillée comme un carré d'as,
a débarqué dans mon gastos,
un peu plus tard.
J'ai dit à Bob qu'était au flipp :
reluque la tronche à la pouffiasse,
vise la culasse
et les nibards !
Collants léopards, homologués chez S.P.A.,
Monoï et Shalimar, futsal en skaï comme Travolta,
qu'est c'qu'elle vient nous frimer la tête ?

²⁵ Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op.cit., p. 169.

²⁶ Crimon, *Renaud*, op.cit., p. 27.

Non, mais elle s'croit au Palace !
 J'peux pas saquer les starlettes
 ni les blondasses.

Avant qu'elle ait bu son cognac,
 je l'ai chopée par le colbac,
 et j'ui ai dit : toi tu m'fous les glandes,
 pi t'as rien à foutre dans mon monde,
arrache-toi d'là, t'es pas d'ma bande,
 casse-toi, tu pues, et marche à l'ombre !

Chez Renaud, l'argot est un indice de la corporalité du garant, car nous croyons, à l'instar de Louis-Jean Calvet, que « parler argot, c'est, d'une certaine façon, changer de vêtement. »²⁷ Et puisque la corporalité, au sens où l'entend Maingueneau, s'étend aussi à une façon de se mouvoir dans l'espace social, nous considérons que *blouson*, *santiag* et *argot* ne font qu'un.

1.3.2 Les jeux de langage

Le travail sur la langue dans les textes de Renaud ne se limite pas à l'utilisation de l'argot. L'auteur-compositeur-interprète est un adepte des jeux de langage et d'une forme d'humour absurde, comme en témoigne le texte intégral de *Rita (chanson d'amour)* (1975) :

Rita, donne-moi ton cœur,
 Rita, donne-moi ta main,
 Rita, donne-moi ta sœur,
 Rita, nous partons demain.

L'interprétation délirante de ce texte, qui côtoie pourtant les sérieuses *Hexagone* et *Société tu m'auras pas* (cf chapitre II), rappelle la faculté d'autodérision du chanteur.

L'humour remplit cette double fonction démocratique : il permet à l'individu de se dégager, fût-ce ponctuellement, de l'étreinte du destin, des évidences, des conventions, d'affirmer légèrement sa liberté d'esprit, simultanément il empêche l'ego de se prendre au sérieux, de se forger une image « supérieure » ou hautaine.²⁸

²⁷ Calvet, *L'argot, op.cit.*, p. 72.

²⁸ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, p. 227.

Adeptes du calembour (et des allitérations), Renaud récidive sur le même album, avec *La menthe à l'eau* :

Quand la Marie que j'aimais
s'amenait en minaudant,
dans mon nid, au mois de mai,
j'avais jamais mal aux dents.
De tout Marie émanait
le beau, le doux, le mignon,
mais dans ma menue monnaie
y'avait pas le mot million.
(...)
Si j'aimais sa tombola,
si jamais ça tombe à l'eau,
mon amante deviendra,
ben voyons, l'amante à l'eau.

Selon son frère et biographe, Thierry Séchan, les constructions bancales de Renaud et ses fausses rimes font ressortir la sincérité de ses sentiments, ce qui lui vaut l'appui du public. L'humour rejoint souvent, à ce titre, le procédé de la métachanson, comme sur *Jojo le démagog* (1977) :

Y d'vint l'idole de la jeunesse
Car il savait se faire aimer
Surtout des gars de Garges-Les-Gonesses
Qu'étaient là que pour faire rimer

Nous retrouvons le plaisir de jouer avec l'humour absurde, le langage et ses sonorités sur plusieurs textes de Renaud, tels que *Greta* (1975), *Buffalo débile* (1977), *Melusine* (1977), *Sans dec'* (1979), *Le tango de Massy-Palaiseau* (1979) et *It is not because you are* (1980). La scénographie du discours artistique-littéraire s'y suffit alors à elle-même.

Ces prouesses verbales relèvent selon nous de ce que André Bonnard appelle le rire physiologique, ou le rire *avec* (qu'il oppose au rire satirique, le rire *contre*, voir section 2.5). Ce rire « nous rend (fût-ce par la fantaisie la plus acrobatique) au sens du réel, [et] nous

replante, sur une dernière culbute qui paraît défier en plein ciel les lois de la pesanteur, les pieds bien en terre, sur le plancher des vaches. »²⁹

L'énonciateur forge ainsi une figure de garant qui, en plus de savoir manier le parler populaire qu'est l'argot, peut également faire preuve de traits d'esprit et d'humour. Ne l'oublions pas : jouer avec le langage, et atteindre un registre comique, suppose avant tout une solide connaissance du vocabulaire, de la sémantique et des règles syntaxiques qui, une fois transgressés, sauront provoquer le rire. Nous y voyons même, à l'instar d'Albert Camus, la trace d'un véritable artiste engagé, qui « chemine entre deux abîmes, qui sont la frivolité et la propagande. Sur cette ligne de crête où avance le grand artiste, chaque pas est une aventure, un risque extrême. »³⁰ Frédéric Dard, alias San Antonio, avait d'ailleurs dit, à propos de l'écriture de Renaud, que ce dernier effectuait « le boulot de Verlaine avec des mots de bistrot »³¹. Difficile d'imaginer plus joli compliment...

1.4 L'art du portrait

Avant de connaître la carrière que l'on sait, Renaud a chanté dans les rues de Paris les chansons de Bruant, Montehus, Drejac et compagnie. L'apprenti chanteur dont nous avons cerné la figure de garant jusqu'à présent se réclame de la tradition chansonnière dite « réaliste » du début du XX^e siècle, Aristide Bruant en tête (est-il surprenant d'apprendre que ce chansonnier, écrivain et poète a publié un dictionnaire d'argot en 1901?).

En 1980, lors d'un concert au théâtre Bobino, à Paris, Renaud fait lui-même sa propre « première partie », interprétant des chansons de ce répertoire du début du siècle.³² Son attachement à ce type de chanson, autant pour la musique (accordéon-musette, java, etc.) que pour les textes, s'incarnait pourtant déjà dès son premier album dans ses propres compositions, par le biais des portraits de la vie des petits voyous et des loubards.

²⁹ André Bonnard, *J'ai pris l'humanisme au sérieux*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1991, p. 84.

³⁰ Albert Camus, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, p. 60.

³¹ Crimon, *Renaud, op.cit.*, p. 31.

³² L'album qui en résulte s'intitule *Le p'tit bal du samedi soir* (1981).

Ces portraits réalistes, fortement inspirés du travail de ses prédécesseurs, constituent en quelque sorte une école d'écriture pour le chanteur. La métachanson y est d'ailleurs très présente, ce qui dénote bien ce processus d'apprentissage (*La java sans joie*, 1975) :

Moi j'aime bien chanter la racaille,
la mauvaise herbe des bas-quartiers,
les mauvais garçons, la canaille,
ceux qui sont nés sur le pavé.

Nous avons dénombré trois de ces portraits sur son premier album : *La java sans joie*, *Gueule d'aminche* et *Le gringalet*. Tous font appel à la métachanson. Dans les albums subséquents, l'auteur-compositeur-interprète a recours au portrait, mais il prend ses distances de la tradition réaliste, en y ajoutant un humour décapant qui le mènera, de *Germaine* (1977) à *Banlieue rouge* (1981), à peaufiner ce ton unique qui caractérise son écriture. Il amalgamera en effet le portrait avec la scénographie du discours pamphlétaire, obtenant ainsi des portraits satiriques ou engagés.

1.5 Conclusion

En somme, la scénographie du discours-artistique littéraire laisse transparaître la figure de garant suivante : dans le sillage de Mai 68, un apprenti chanteur ancré à Paris s'inspire de la chanson réaliste du début du XX^e siècle pour broser le portrait des petits voyous et des loubards de son entourage, auxquels il emprunte par la suite la langue argotique et la dégaîne : blouson de cuir, *santiags* et mobylette, signes qu'il refuse de se conformer au groupe dominant. Il y a donc, déjà, une forte adéquation entre idéologie et scénographie, car les vêtements, l'inscription marquée du lieu (la topographie parisienne) et l'appartenance à un groupe laissent présager la formation d'un clan sur le plan idéologique, ce que confirmera la scénographie du discours pamphlétaire.

Ce garant sait également faire preuve d'autodérision, autant dans la présentation de lui-même que dans le réel maniement de la langue qu'il manifeste, traits d'humour à l'appui. L'ethos qui se forge est celui d'un apprenti chanteur avant toute chose, qui ne se prend guère au sérieux et qui est vaguement rebelle, mais sans plus. Impossible pour l'instant de le qualifier :

est-il enragé, engagé ou désabusé? L'amalgame des procédés d'écriture de la scénographie du discours artistique-littéraire avec les autres scénographies permettra de le préciser.

CHAPITRE II

SCÉNOGRAPHIE DU DISCOURS PAMPHLÉTAIRE

Il convient avant toute chose de préciser en quoi le terme « discours pamphlétaire » sied mieux aux textes de Renaud que « discours polémique » ou « discours contestataire ».

Catherine Kerbrat-Orrechioni a donné du discours polémique une définition stricte, c'est-à-dire celle d'un discours dialogique, qui cible un opposant et dont l'attaque est agressive. Dans son ouvrage *États du polémique*, Dominique Garand nuance cette définition, en écartant la dimension violente de la définition *a priori* du texte polémique. Il la voit plutôt comme un signe de polémique, et lui préfère la notion de tensions. Pour lui, le texte polémique est issu d'un « champ dialogique nourri par des tensions. »¹ Il retient donc la notion de conflictualité :

Dans le récit polémique, le malaise éprouvé par le Sujet est associé à un *Tort* : quelque chose est qui ne devrait pas être. Ce Tort crée des *victimes* (locuteur ou groupe qui l'inclut ou non) et il a une *origine* : personne, idéologie, religion, etc., qu'il faut identifier en vue d'une *réparation*. Le texte polémique cherche à identifier le Tort, à le faire reconnaître en tant que tel, à pointer du doigt ses sources, à proposer des solutions (allant jusqu'à l'élimination de la source ou à son discrédit).²

Cette définition enrichit celle de Marc Angenot, selon qui le polémiste « établit sa position, réfute l'adversaire, marque les divergences en cherchant un terrain commun d'où il puisse déployer ses thèses. »³ Or, l'énonciateur à l'œuvre dans les textes de Renaud s'en prend certes aux positions de ses adversaires, mais il n'établit que très rarement sa propre position idéologique (même s'il est indéniable, comme nous l'avons démontré au chapitre précédent, qu'il se positionne sur le plan de l'*ethos*) et ne cherche surtout pas de terrain commun : il

¹ Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », in Dominique Garand et Annette Hayward, *États du polémique*, Québec, Nota bene, 1998, p. 214.

² *Ibid.*, p. 222.

³ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 21.

attaque de front, en usant de l'injure, sans s'encombrer de manières! Cela correspond davantage, selon nous, aux traits du pamphlétaire, qui s'affirme en rejetant.

Le pamphlet est, en effet, défini comme étant un « court écrit satirique, qui attaque avec violence le gouvernement, les institutions, la religion, un personnage connu. »⁴ Dans son ouvrage intitulé *La parole pamphlétaire*, Marc Angenot affirme que « le pamphlétaire prétend affronter l'imposture, c'est-à-dire le faux qui a pris la place du vrai, en l'excluant, lui et sa vérité, du monde empirique (...) il se trouve seul à la défendre et refoulé sur les marges par un inexplicable scandale. »⁵ Pour le corpus qui nous occupe, le rapport de l'énonciateur à la vérité reste à démontrer, mais à coup sûr il est seul à monter au créneau : le « pamphlétaire est idéalisé comme un être libre (...) Nul dogme ne peut se flatter de l'avoir asservi (...) Il est par nature "impertinent", "frondeur", "iconoclaste", mais lui-même est idéologiquement insituable. »⁶ Cela correspond de façon assez juste à l'image du chanteur Renaud, telle que nous l'esquisserons dans ce chapitre.

Nous avons donc préféré le terme « pamphlétaire » à celui de « polémiste » ou de « contestataire », en retenant cependant les critères qui nous paraissent pertinents chez Kerbrat-Orrechioni, Angenot et Garand. La proposition méthodologique de ce dernier, un schéma d'analyse du récit constitutif de l'énonciation polémique, précise la plupart des notions avancées par ses prédécesseurs. L'injure s'y avère, entre autres, une notion particulièrement pertinente pour notre analyse.

Nous souhaitons ici rendre compte des principaux aspects du discours pamphlétaire renaudien : la légitimation de la prise de parole violente, les caractéristiques du discours pamphlétaire (cibles, injure, amalgame, dialogisme), ainsi que les portraits satiriques.

⁴ Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2003, p. 1829.

⁵ Angenot, *La parole pamphlétaire*, *op.cit.*, p. 38.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

2.1 Légitimation de la parole violente

« La prise de parole est la condition préalable pour qu'un énonciateur puisse penser élaborer de manière cohérente une position discursive sur le monde (...) »⁷, affirme Dominique Garand, qui précise que si l'énonciateur n'est pas autorisé à prendre la parole, il s'efforcera de construire cette autorité et de la faire reconnaître.

Dans son ouvrage intitulé *Littérature et engagement*, Benoît Denis affirme pour sa part que le pamphlétaire n'est « mandaté par personne pour prendre la parole et [qu'il] ne revendique aucune compétence pour le faire. »⁸ Comme nous l'avons démontré avec la pièce *Amoureux de Paname* (1975), la métachanson est un procédé utile à cet égard : l'énonciateur souligne lui-même son manque de compétence en tant que chanteur ! Si le procédé lui permet de légitimer sa prise de parole en tant qu'apprenti chanteur, il ne réussit guère à légitimer de façon convaincante la *violence* de cette prise de parole. Renaud remédie à cette situation dès la deuxième pièce de son premier album, intitulée *Société tu m'auras pas* (1975) :

Y'a eu Antoine avant moi,
y'a eu Dylan avant lui,
après moi qui viendra ?
après moi c'est pas fini.
On les a récupérés,
oui mais moi on m'aura pas,
je tirerai le premier,
et j'viserai au bon endroit.

N'étant pas un « véritable » chanteur, l'énonciateur se positionne d'abord de lui-même hors du champ institutionnel, ce qui lui permet de « s'opposer librement à l'industrie de la chanson et de critiquer certaines de ses facettes sans se placer dans une situation de conflit d'intérêt. »⁹ En faisant référence à deux chanteurs, l'un français et l'autre américain, qui ont connu un succès populaire avant d'être, selon lui, « récupérés », l'énonciateur indique qu'il désire faire *sa* place dans le monde de la chanson. Il se situe ainsi dans une généalogie

⁷ Garand, *États du polémique*, op.cit., p. 227.

⁸ Denis, *Littérature et engagement*, op.cit., p. 92.

⁹ Bouchard, *La méta-chanson au Québec...*, op.cit., p. 95.

chansonnière et tire sa légitimité du lien qui l'unit à ses illustres prédécesseurs, en axant son discours sur ce qui fait son originalité, à savoir que *lui* ne sera pas récupéré.

Il est courant, selon Bouchard, qu'un artiste en début de carrière cherche à « montrer l'originalité de sa production et insiste sur ce qui fait sa spécificité, parfois même en rejetant ses prédécesseurs. »¹⁰ C'est ce qu'il nomme des références d'autorité. Chez Renaud, ce rejet des références d'autorité va de pair avec son désir de ne pas se plier aux diktats du marché et de l'industrie, ce que l'énonciateur explicite dans la chanson *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?* (1980) :

C'est sûr'ment pas un disque d'or,
ou un Olympia pour moi tout seul,
qui me feront virer de bord,
qui me feront fermer ma gueule.

Tant qu'y'aura d'la haine dans mes s'ringues,
je ne chant'rai que pour les dingues,
mais bordel ! où c'est qu' j'ai mis mon flingue ?

Bref, s'il se fait un devoir de « [tirer] le premier et de [viser] au bon endroit », c'est sans doute pour éviter d'être descendu par la critique... quoique même la critique, il n'en a que faire :

Tous ceux qui m'traient de démago
dans leur torchons qu'j'lirai jamais :
« Renaud c'est mort, il est récupéré » ;
tous ces p'tits bourgeois incurables
qui parlent pas, qu'écrivent pas, qui bavent,
qui vivront vieux leur vie d'minables,
ont tous dans la bouche un cadavre.

T't'façon, j'chante pas pour ces blaireaux,
et j'ai pas dit mon dernier mot.

Comme la majorité des énonciateurs qui se positionnent hors de l'institution, il prétend que lui seul peut créer des chansons « vraies ». « (...) Ils disent faire de la chanson d'abord pour eux-mêmes, et considèrent cette dernière comme un art qui ne doit être soumis à aucune

¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

exigence extérieure (...) »¹¹ : « J'suis pas chanteur pour mes copains / et j'peux être teigneux comme un chien », chantait Renaud en 1980 sur la pièce *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?*, en référence à son confrère, Daniel Balavoine, qui chantait, lui, deux ans plus tôt, en 1978, une pièce intitulée *Le chanteur* : « J'suis chanteur, je chante pour mes copains ».

En rejetant l'association naturelle avec ses collègues artistes, l'énonciateur se forge une image de franc-tireur, telle que définie par Albert Camus dans son *Discours de Suède* portant sur l'engagement de l'écrivain :

Le seul artiste engagé est celui qui, sans rien refuser du combat, refuse néanmoins de rejoindre les armées régulières, je veux dire le franc-tireur. La leçon qu'il trouve alors dans la beauté, si elle est honnêtement tirée, n'est pas une leçon d'égoïsme, mais de dure fraternité. Ainsi conçue, la beauté n'a jamais asservi aucun homme.¹²

Cela concorde avec l'un des critères d'Angenot pour définir la parole pamphlétaire, soit le « scandale et la vérité » : « Le pamphlétaire offre de lui-même l'image d'une conscience solitaire, courageuse sinon téméraire. »¹³ Il légitime la violence de son discours par ce besoin viscéral de conserver sa liberté, même s'il doit pour cela s'aliéner une partie de ses admirateurs (*Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?*, 1980) :

Y'a pas qu'les mômes, dans la rue,
qui m'collent au cul pour une photo,
y'a même des flics qui me saluent,
qui veulent que j'signe dans leurs calots.

Moi j'crache dedans, et j'crie bien haut
qu'le bleu marine me fait gerber,
qu'j'aime pas l'travail, la justice et l'armée.

C'est pas d'main qu'on m'verra marcher
avec les connards qui vont aux urnes,
choisir c'lui qui les fra crever.
Moi, ces jours là, j'reste dans ma turne.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹² Camus, *Discours de Suède*, *op.cit.*, p. 60.

¹³ Angenot, *La parole pamphlétaire*, *op.cit.*, p. 338.

En revanche, il s'assure d'inscrire au cœur même de son discours pamphlétaire l'image du coénonciateur qu'il s'est choisi, empêchant ainsi l'exercice de tourner au seul monologue :

Ça y'est, j'ai planté le décor,
 créé l'climat de ma chanson,
 ça sent la peur, ça pue la mort,
j'aime bien c't'ambiance, pas vous ? ah bon...
Voici l'histoire proprement dite,
voici l'intrigue de ma chanson,
 Gérard Lambert roule très vite,
 le vent s'engouffre dans son blouson.
Dans le lointain les bourgeois dorment
comme des cons...
 (...)
 Faut pas gonfler Gérard Lambert
 quand y répare sa mobylette,
c'est la morale de ma chanson,
 moi j' la trouve chouette,
pas vous ? ah bon...

Dans cet extrait de la chanson *Les aventures de Gérard Lambert* (1980), l'énonciateur réfléchit sur le processus de création en marche, interpelle le coénonciateur, glisse une vanne aux bourgeois et termine en interpellant à nouveau le coénonciateur! « Lancer cet appel au profane, c'est donc refuser d'écrire pour les seuls *happy few*, écrit Benoît Denis. Mais il y a plus : c'est justifier toute l'entreprise de la littérature engagée. »¹⁴

La légitimation de la parole violente chez Renaud s'effectue donc de deux manières complémentaires. D'abord sous formes d'excuses, en quelque sorte : si l'apprenti chanteur se voit contraint d'user de violence verbale, c'est en partie pour préserver son statut de franc-tireur. Ensuite, il légitime cette violence en interpellant le coénonciateur et en l'appelant à partager sa vision du monde. Ce faisant, il établit un fil conducteur avec son public car, selon Bouchard, « cette rhétorique de la marginalité fonctionne très bien auprès d'un certain public qui aime se reconnaître dans les rebelles. »¹⁵

¹⁴ Denis, *Littérature et engagement*, op.cit., p. 57.

¹⁵ Bouchard, *La méta-chanson au Québec...*, op.cit., p. 96.

2.2 L'injure

À l'instar de Laurent Berthet, nous croyons que Renaud a développé avec les années une « pensée contestataire intransigeante », qui s'inscrit *contre* les uniformes, ce qui inclut les militaires, les *flics* et les curés; contre la non-gauche, ce qui explique son mépris de la droite et son horreur de l'extrême-droite; contre le capitalisme (incarné par la bourgeoisie) et, enfin, contre les « journaloux » (journalistes), du moins certains d'entre eux. Au sens strict et selon la définition du pamphlétaire formulée par Angenot, l'énonciateur à l'œuvre dans les textes de Renaud est « idéologiquement insituable », puisqu'il ne *défend* pas une ou des causes : il préfère pointer du doigt et, surtout, injurier.

Comme le fait remarquer Garand, l'injure a joué un rôle important dans les événements de Mai 68 :

[Q]uelques années plus tard, on était mieux en mesure d'évaluer la portée même de ce langage fascinant par son ambiguïté : violent, certes, injuste à l'occasion, et de ce fait condamnable, n'était-il pas aussi le langage de l'opposition, de la contestation, de la révolte?¹⁶

Il n'est donc pas surprenant de constater que Renaud a adopté la violence langagière des barricades et l'a transposée en chanson. Il donne d'ailleurs le ton sur la pièce *Société tu m'auras pas* (1975), en chantant : « J'ai vu occuper ma ville / par des cons en uniforme ».

Diderot affirmait que l'on n'avait recours aux injures ou aux invectives que lorsque l'on manquait de preuves. Angenot, qui cite l'homme des Lumières dans son ouvrage, est en accord avec cette assertion, jugeant pour sa part que l'invective a pour but unique de « détruire symboliquement l'adversaire, de le *tuer* avec des mots. »¹⁷ Même si l'affirmation nous paraît vraie, elle est réductrice. Selon Garand, l'injure constitue bien plus sur le plan de l'énonciation. Il s'agit, en effet, d'un procédé de désignation et de nomination de la cible

¹⁶ Garand, *États du polémique*, *op.cit.*, p. 7.

¹⁷ Angenot, *La parole pamphlétaire*, *op.cit.*, p. 61. Angenot présente également dans son ouvrage une typologie sommaire de l'injure, mais nous ne croyons pas utile d'appliquer ces notions dans le présent mémoire. Nous préférons à l'analyse descriptive d'Angenot les réflexions de Garand pour qui l'injure permet de déterminer la place de l'énonciateur et de son coénonciateur dans le discours qui se construit.

(qu'il appelle aussi « anti-sujet ») : « S'appuyant sur l'étymologie du terme, Nancy Huston définit l'injure comme une "nomination injuste" : l'injure définit l'autre, le place dans une catégorie (l'usage de la locution "espèce de" l'atteste), lui confère des qualités qui touchent son essence. »¹⁸ De plus, au moment même où elle rejette l'autre, le désignant comme une cible, l'injure crée l'espace d'une solidarité avec les « alliés ». L'être (le garant et l'image du public) se construit à travers l'être-contre.

Les injures permettent donc d'identifier ce fameux clan dont nous traitons précédemment. Plutôt simpliste : ceux que les injures désignent en sont exclus d'office. Ce ne sont pas leurs faits et gestes qui leur sont reprochés, mais le simple fait d'appartenir à une des « catégories » honnies du chanteur. Prenons en exemple cet extrait de la chanson *Adieu minette* (1977), dans lequel l'énonciateur interpelle la jeune fille avec laquelle il a eu une aventure :

Tu m'as présenté tes copains
Presqu'aussi cons qu'des militaires
C'était des vrais Républicains
Buveurs de bière buveurs de bière

Le jugement est gratuit : hormis le jugement sur les copains en question, les militaires sont des cons, et pas loin derrière se situent les Républicains. L'énonciateur n'étaie pas ses dires. Il se contente de catégoriser ses adversaires à l'aide de termes connotés que Angenot qualifie d'idéologèmes. Ceux-ci fonctionnent

comme des principes régulateurs sous-jacents aux discours sociaux auxquels ils confèrent autorité et cohérence [...] Nous appellerons *idéologème* toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet logique circonscrit un champ de pertinence particulier (que ce soit « la valeur morale », « le Juif », « la mission de la France » ou « l'instinct maternel »). [...] Leur statut opinable s'identifie à la confirmation d'une représentation sociale qu'ils permettent d'opérer.¹⁹

Les idéologèmes participent de la construction de l'*ethos* en ce qu'ils permettent l'identification ou la contre-identification du coénonciateur au discours qu'il reçoit. Par

¹⁸ Garand, *États du polémique*, op.cit., p. 238.

¹⁹ Angenot, *La parole pamphlétaire*, op.cit., p. 179.

exemple, sur la pièce *Pourquoi d'abord?* (1980), l'énonciateur affirme clairement que cet autre clan, c'est celui des bourgeois :

Un blouson noir moi j'trouve ça beau
et puis ça m'tient chaud,
et pi j'vais t'dire un truc, mon gars,
ça fait peur aux bourgeois !

Le terme « bourgeois » est à l'époque un terme connoté, qui renvoie aux discours de Mai 68, bien sûr, mais aussi à la chanson de Brel, *Les bourgeois*, enregistrée en 1962 :

Les bourgeois c'est comme les cochons
Plus ça devient vieux plus ça devient bête
Les bourgeois c'est comme les cochons
Plus ça devient vieux plus ça devient c...

Dans le discours de Renaud, la connotation est exploitée pour créer un univers oppositionnel structuré, dans lequel les bourgeois sont l'exact contraire de ce que l'on pourrait appeler des gens « bien ». L'*ethos* du chanteur se forge ainsi en opposition à l'*ethos* négatif (ou anti-*ethos*) de ces adversaires, parmi lesquels non seulement les « bourgeois », mais aussi les « vrais Républicains » et les « Collabos ». Nous reviendrons sur cette notion d'anti-*ethos* à la section 2.5.1 du présent chapitre.

2.3 L'amalgame

Pour l'instant, nous nous arrêtons sur une autre caractéristique du discours pamphlétaire, à l'œuvre dans la suite de la pièce *Pourquoi d'abord* (1980). L'énonciateur y explique pourquoi il faut faire « peur aux bourgeois » :

C'est leur connerie qu'est redoutable,
et pi n'oublie jamais
qu'y sont les complices du pouvoir,
des flics et des curés !

Pour l'énonciateur, les militaires, les flics, les curés, les bourgeois et les journalistes sont du même acabit, ce qui coïncide avec la notion d'amalgame développée par Angenot, qui consiste à regrouper tous les « ennemis » en un seul tout. Selon le théoricien, le pamphlétaire

se forgerait ainsi un ennemi unique pour maximaliser son champ d'intervention : « Ce sera un des moments d'euphorie du pamphlet que celui où, en une énumération englobante, il va pouvoir les fourrer tous "dans le même sac". »²⁰

À cet égard, la chanson *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?*, parue en 1980 sur son troisième album, est éloquente, tant par sa violence verbale que par l'amalgame ainsi créé. Avec une rare violence, l'énonciateur s'en prend aux journalistes, aux extrémistes de gauche *et* de droite, aux bourgeois, aux *flics* et aux militaires!

Alors écoutez-moi un peu,
les pousse-mégots et les nez-d'bœux,
les ringards, les folkeux, les journaloux.
(...)
J'avais pas m'laisser emboucaner
par les fachos, par les gauchos,
tous ces pauv'mecs endoctrinés
qui foutent ma révolte au tombeau.

Les cibles de ses injures sont sensiblement les mêmes, remarquera-t-on, que chez les Surréalistes, qui « assimilaient ceux qu'ils désiraient marquer du sceau de l'abjection à ces êtres qui incarnent la coercition : le *flic* et le *curé* »²¹ et « qui se flattaient d'être intolérables aux bourgeois : *Ouvrez les prisons licenciez l'armée, Dieu est un porc* ou *Je conchie l'armée française en sa totalité* »²², tels étaient quelques-uns de leurs slogans auxquels Renaud fait écho, par exemple dans le texte *La médaille*, en 1994 :

Maréchaux assassins
L'amour ne vous dit rien
À part bien sûr celui
De la Patrie hélas
Cette idée dégueulasse
Qu'à mon tour je conchie

²⁰ *Ibid.*, p. 127.

²¹ *Ibid.*, p. 270.

²² Cité par Angenot, *ibid.*, p. 251.

2.4 Image du coénonciateur et dialogisme

Si l'injure permet de désigner clairement les cibles, elle permet également d'inscrire dans le discours une image du coénonciateur, qui constitue potentiellement un allié du chanteur, et ultimement un admirateur.

Écoutez-moi, vous les ringards,
écologistes du sam'di soir,
cette chanson-là vaut pas un clou
mais je la chante rien que pour vous.

Dans ces vers de la première chanson du premier album de Renaud, *Amoureux de Paname* (1975), il est frappant de constater que l'injure y est immédiatement formulée : les « écologistes du sam'di soir », expression péjorative en soi, y sont traités de « ringards » (plus loin dans la pièce ils seront traités « d'écologistes des boulevards » et « d'écologistes des grands soirs », aux « visages blêmes » et aux « beaux discours », ironiquement bien sûr).

Puisque cette amorce agressive risque de heurter l'auditeur de plein fouet, l'énonciateur s'empresse de légitimer sa prise de parole à l'aide de la métachanson : « cette chanson-là vaut pas un clou » (sic). Il se présente tel un apprenti chanteur, capable d'autodérision, ce qui a des chances de lui attirer l'affection du public, qui perçoit alors dans cette désinvolture à l'égard de l'art consacré une posture de rebelle anarchiste.

Le vers que nous soulignons relève également de la métachanson, mais remplit un tout autre rôle. En effet, l'injure a été proférée à l'encontre d'un groupe précis, les écologistes, désigné comme cible du mépris de l'énonciateur. Mais il y a plus : l'énonciateur les désigne explicitement comme les « Énonciataires » de son texte (selon le terme du récit constitutif de Garand). Cela pourrait avoir pour effet de mettre à l'écart tout autre coénonciateur, auditeur non concerné par ce différend, mais c'est plutôt l'inverse qui se produit :

Même dans le cas où la Cible est l'Énonciataire inscrit dans l'énoncé, il reste que le caractère public du texte polémique fait de la masse des lecteurs des Tiers habilités à juger. Le Tiers est cette Opinion que le discours cherche à séduire. Attaquer une Cible ne suffit pas, encore faut-il rallier le Tiers à sa cause : le but d'un polémiste

n'est pas que le lecteur en conclue simplement qu'il n'aime pas ou ne partage pas les idées de tel adversaire, il doit l'amener à partager son opinion afin que la Cible se retrouve en position d'isolement.²³

L'énonciateur ne ménagera donc pas ses efforts de persuasion afin de s'adjoindre le coénonciateur. Pour s'assurer de « pousser » la cible dans ses retranchements, il présente les arguments de cette dernière, mais en se gardant toutefois de les bien faire paraître, comme c'est le cas dans la suite de *Amoureux de Paname* :

Vous qui voulez du beau gazon,
des belles pelouses, des p'tits moutons,
des feuilles de vigne et des p'tites fleurs,
faudrait remettre vos montres à l'heure.

Ce type de discours est monologique, puisque malgré la présence d'un discours autre, c'est celui de l'énonciateur qui domine. Son point de vue est enchâssé dans le refrain, qui revient trois fois dans la chanson :

Moi j'suis amoureux de Paname,
du béton et du macadam,
sous les pavés ouais c'est la plage,
mais l'bitume c'est mon paysage,
le bitume c'est mon paysage.

En revanche, lorsque le discours juxtapose des points de vues opposés qui s'affrontent, et que l'énonciateur ne les juge pas, il y a dialogisme. Pour Angenot, il s'agit de « faire débattre par plusieurs interlocuteurs d'un point, comme si l'auteur confiait à d'autres le soin d'aboutir à ses propres conclusion. »²⁴

La chanson *Les charognards* (1977) est un bon exemple de dialogisme. Ce récit est construit autour de la mort d'un voyou, d'origine nord-africaine, tué d'une balle dans le ventre à la suite d'un braquage « qui a foiré ». L'énonciateur est ce garçon en train de mourir, gisant dans son sang :

²³ Garand, *États du polémique*, op.cit., p. 231.

²⁴ Angenot, *La parole pamphlétaire*, op.cit., p. 285.

Je vois la France entière du fond de mes ténèbres
 Les charognards sont là la mort ne vient pas seule
 J'ai la connerie humaine comme oraison funèbre
 Le regard des curieux comme unique linceul

Cette « connerie humaine », ce sont les paroles des badauds, ces « charognards » attroupés autour de son corps agonisant, tous ceux dont l'énonciateur nous rapporte les paroles racistes et qu'il confronte adroitement avec celle des « zonards », les « blousons de cuir » qui assistent également à la scène. Le refrain résume l'opinion générale des « charognards », parmi lesquels un ancien militaire :

C'est bien fait pour ta gueule
 Tu n'es qu'un p'tit salaud
 On n'portera pas le deuil
 C'est bien fait pour ta peau

Le ton de l'énonciateur est ironique et son dernier témoignage ramène le propos au message général qu'il souhaite transmettre au coénonciateur qui écoute la chanson :

Elle n'a pas 17 ans cette fille qui pleure
 En pensant qu'à ses pieds il y a un homme mort
 Qu'il soit flic ou truand elle s'en fout sa pudeur
 Comme ses quelques larmes me réchauffent le corps

Chez Renaud, la plupart des textes relevant de la scénographie du discours pamphlétaire sont monologiques, et l'énonciateur prend le coénonciateur à témoin du bien-fondé de son argumentation, comme si celui-ci appartenait d'office au clan renaudien.

2.5 Portraits satiriques

Utilisé dans le cadre de la scénographie du discours pamphlétaire, le portrait deviendrait selon Angenot porteur d'arguments, ceux-ci étant

implicites certes, dont le mérite est de *montrer* sans avoir à démontrer. Le pamphlétaire soucieux de faire voir que sa critique ne provient par d'une pure

idéalité, qu'elle découle du « vécu », que le cours du monde parle pour lui, peut se donner l'illusion qu'il n'a qu'à refléter ce monde pour convaincre.²⁵

En y ajoutant la touche satirique, l'énonciateur reproduit « en un miroir déformant l'absurdité de l'adversaire »²⁶, il jette un « regard amusé sur ce carnaval où il a cessé de se reconnaître. »²⁷

Dans un texte consacré à l'humour rabelaisien, qu'il compare à celui d'Aristophane, André Bonnard traite de ce « rire qui nous aide à nous défaire des sottises et des manies, des absurdités sociales dont nous sommes malades – le rire satirique, le rire qui délivre du faux. »²⁸ Selon lui, ce rire ne vise jamais la nature humaine elle-même, mais plutôt « certains personnages de l'homme, certains rôles que les hommes se mettent en tête de jouer. »²⁹

2.5.1 *Hexagone* (1975)

Hexagone, c'est l'hymne de Renaud, l'incontournable de son oeuvre, qu'il interprète pratiquement à chacun de ses concerts depuis trente ans. La chanson est construite sous forme de portrait : le portrait satirique de ses compatriotes français.

Dans ce texte, d'une longueur qui détonne avec les habitudes renaudiennes, l'énonciateur prend à partie ses compatriotes, en leur assénant leurs quatre vérités, ou plutôt leurs douze vérités :

Ils s'embrassent au mois de janvier,
car une nouvelle année commence,
mais depuis des éternités
l'a pas tell'ment changé la France.
passent les jours et les semaines,
y'a qu'le décor qui évolue,

²⁵ *Ibid.*, p. 313.

²⁶ *Ibid.*, p. 38.

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸ Bonnard, *J'ai pris l'humanisme au sérieux*, *op.cit.*, p. 85.

²⁹ *Ibid.*

la mentalité est la même :
tous des tocards, tous des faux culs.

Chaque couplet de huit vers correspond à un mois de l'année, qui rappelle tantôt le douloureux passé des Français (la Révolution, les guerres, mais aussi, bien sûr, Mai 68), tantôt leur « vieux principes du seizième siècle » et leurs « vieilles traditions débiles » qu'ils « appliquent tous à la lettre » dans leur quotidien. Le refrain enfonce le clou :

Être né sous l'signe de l'hexagone,
c'est pas c'qu'on fait d'mieux en c'moment,
et le roi des cons, sur son trône,
j'parierai pas qu'il est all'mand.

L'injure permet à l'énonciateur de présenter au coénonciateur ce que Garand appelle l'*ethos* négatif de son adversaire, dans ce cas-ci ce qu'il considère comme la bêtise de ses compatriotes, qu'il traite tour à tour de « tocards » et de « faux culs », d'« imbéciles », de « tarés » et de « cons », souhaitant au final « tous les voir crever / étouffés de dinde aux marrons ».

[...] la limite extrême de ce procédé est la *démonisation* de l'Anti-Sujet. Elle prend appui principalement sur le *pathos* obtenu, le plus souvent, grâce au portrait (si caricatural dût-il être) et à l'amalgame : il s'agit alors d'associer adroitement certaines caractéristiques de l'adversaire à des traits de figures emblématiques qui ont subi l'opprobre de la collectivité.³⁰

Dans un passage, l'énonciateur fait explicitement référence aux sombres années de l'Occupation, tablant ainsi sur l'anti-*ethos* de ses adversaires :

Ils commémorent au mois de juin
un débarquement d'Normandie,
ils pensent au brave soldat ricain
qu'est v'nu se faire tuer loin d'chez lui,
ils oublient qu'à l'abri des bombes,
les Français criaient "Vive Pétain",
qu'ils étaient bien planqués à Londres,
qu'y avait pas beaucoup d'Jean Moulin.

³⁰ Garand, *États du polémique*, op.cit., p. 236.

Au début des années quatre-vingt-dix, fort d'un public fidèle, il ira même jusqu'à écrire, dans une chanson sous forme d'adresse à Mikhaïl Gorbatchev, qu'il implore de venir en France pour y faire le « ménage » :

Mais si tu veux des collabos
Faut pas t'miner
Tu sais, à part dans mon public
En chaque Français sommeille un flic
T'as qu'à piocher³¹

Angenot affirme que « la violence du pamphlet est (...) une violence *spectaculaire* : alors même que le pamphlétaire se déclare solitaire et incompris, l'argumentation victorieuse, l'attaque satirique, tout le pathos du genre requiert un public complice qui apprécie les coups portés. »³²

À l'écoute d'un texte tel *Hexagone*, l'humour de l'autodérision (car l'énonciateur est également Français, non?) peut faire naître une complicité avec le public. À notre avis, cela s'apparente au « bon mot » qu'Angenot présente comme ayant un degré de transmissibilité élevé, surtout « dans une civilisation comme la française imbue d'une certaine image de l'homme d'esprit. »³³ Ainsi, au mot d'esprit de Rochefort en 1868, plagié d'un vaudeville oublié (« La France compte 36 millions de sujets – sans compter les sujets de mécontentements! »³⁴), nous sommes tentés d'accoler la chute de la chanson *Hexagone* :

Être né sous l'signe de l'hexagone,
on peut pas dire qu'ca soit bandant
si l'roi des cons perdait son trône,
y'aurait 50 millions de prétendants.

³¹ *Welcome Gorby*, 1995.

³² Angenot, *La parole pamphlétaire*, *op.cit.*, p. 342.

³³ *Ibid.*, p. 250.

³⁴ *Ibid.*

2.5.2 *Mon beauf* (1981)

Ce texte s'inscrit dans la même lignée que *Hexagone* :

On choisit ses copains mais rar'ment sa famille
Y'a un gonze mine de rien qu'a marié ma frangine
Depuis c'est mon beau-frère alors faut faire avec
Mais c'est pas une affaire vu qu'c't'un sacré pauv'mec
Mon beauf mon beauf

Le coénonciateur cerne rapidement qu'il s'agit d'un portrait visant à dépeindre une (autre) catégorie de personnes que l'énonciateur prend en aversion, puisque le « "beauf" est un mot passé dans le langage familial, créé par le dessinateur Cabu dans *Hara-Kiri* puis *Charlie-Hebdo*, puis repris dans un album de 1976, désignant le stéréotype du Français moyen, vulgaire, stupide et chauvin. »³⁵

Tout comme les Français sur la pièce *Hexagone*, l'énonciateur associe son *beauf* aux militaires (« Cet espèce de trou-duc' qu'a fait dix ans d'légion ») et à la droite (« Le jour où les cons s'ront plus à droite / Y'a p't'être une chance qu'y vote à gauche / Mon beauf »).

Outre l'allure physique du *beauf* typique (« Il a des rouflaquettes un costard à carreaux / Des moustaches une casquette et des pompes en croco »), ainsi que le mépris pour des comportements violents que l'énonciateur attribue à ce « clan » (« Ses mômes il les éduque à grands coups d'ceinturon » ou « Y dit qu'c'est pas tromper que c'est juste pour l'hygiène / Mais qu'si sa femme l'imitait il l'assomm'rait à coups de beignes »), ce texte constitue également la dénonciation d'une forme de conformisme culturel navrant :

Y'a dans sa discothèque tout Richard Clayderman³⁶
(...)
Pi bonjour la culture il est 'achment balaise
T'as qu'à voir ses lectures ça casse des barreaux d'chaise
V.S.D.³⁷ Paris-Match et puis Télé 7 jours
Pi bien sûr chaque année y s'offre le prix Goncourt

³⁵ Tiré de l'encyclopédie Wikipédia : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Beauf>

³⁶ Artiste assez méconnu et peu aimé en France (sa musique étant qualifié de "musique d'ascenseur"), il a vendu dans le monde près de 77 millions de disques (source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Clayderman)

³⁷ Magazine généraliste d'actualités et de loisirs.

Tandis que l'énonciateur se moque, la logique de clan sous-jacente à son œuvre, que nous avons démontrée jusqu'ici, s'en trouve renforcée et la posture rebelle triomphe.

La chute du texte se veut rigolote, mais enfonce également le clou une dernière fois, en une tournure qui rappelle *Hexagone* :

On choisit ses copains mais rar'ment sa famille
Y a un gonze mine de rien qu'a marié ma frangine
Il est dev'nu mon beauf un beauf à la Cabu
Imbécile et facho mais heureusement cocu
Quand l'soleil brillera que pour les cons
Il aura les oreilles qui chauffent
Mon beauf

2.5.3 *Étudiant – poil aux dents* (1981)

Le dernier portrait satirique qui retient notre attention est la chanson *Étudiant – poil aux dents*. Le premier constat du coénonciateur à la lecture ou à l'écoute de ce texte en est un de perplexité. Comment se fait-il que le chanteur, qui était sur les barricades et dans la Sorbonne occupée en Mai 68, sonne une charge à fond de train contre les étudiants?

Boutonneux et militants
Pour une société meilleure
Dont y s'raient les dirigeants
Où y pourraient faire leur beurre
Voici l'flot des étudiants
Propres sur eux et non-violents
Qui s'en vont grossir les rangs
Des bureaucrates et des marchands

Étudiant poil aux dents
J'suis pas d'ton clan pas d'ta race
Mais j'sais qu'le coup d'pied au cul
Que j'file au bourgeois qui passe
Y vient d'école de la rue
Et y salit ma godasse

Selon Luc Ferry et Alain Renaut, auteurs d'un ouvrage intitulé *La pensée 68 : essai sur l'anti-humanisme contemporain*, il existe plusieurs interprétations, parfois contradictoires,

des événements de Mai 68. Certains les ont perçus comme une crise de l'université, une révolte de la jeunesse, une crise de civilisation, un conflit de classes ou une crise politique. Mais au final, toutes ces interprétations, « assumant l'apparence la plus immédiate de la crise, pensent l'événement par référence à un projet révolutionnaire. »³⁸

Il est probable que pour Renaud, « Mai 1968 serait à lire comme la révolte de la liberté (...) contre l'oppression étatique. »³⁹ Peut-être que les étudiants de 68 partageaient également ce point de vue, mais selon l'énonciateur de la chanson *Étudiant – poil aux dents*, ceux de 1980 n'y adhèrent apparemment plus. Voilà pourquoi il rejette ce système scolaire capitaliste, allié du pouvoir de l'État.

Le 10^e vers est explicite : les étudiants ne sont pas de son clan, ni même de sa race ! Qu'ils soient inscrits en architecture, en médecine ou en droit, ils en prennent pour leur rhume. Les injures proférées par l'énonciateur, particulièrement à l'encontre de ces derniers qu'il associe au fascisme, précise l'image de garant :

Étudiant en droit
Y'a plus d'fachos dans ton bastion
Que dans un régiment d'paras
Ça veut tout dire eh ducon !
Demain c'est toi qui viendras
Dans ta robe ensanglantée
Pour faire appliquer tes lois
Que jamais on a votées
Que tu finisses juge ou avocat
Ta justice on en veut pas

L'utilisation de l'injure y traduit selon nous un rapport problématique de l'énonciateur à la Loi et à ses représentants, ce qui, selon Garand, « traduit une posture de révolte contre une norme ou des principes contraignants. Cette révolte est en quelque sorte "performée" dans le discours et s'accomplit tout entière en lui. »⁴⁰ Pensons aux cibles de ses injures dans la

³⁸ Luc Ferry et Alain Renaud, *La pensée 68 · essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1985, p. 70.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Garand, *États du polémique*, *op.cit.*, p. 240.

plupart de ses textes : *flics*, militaires, curés, politiciens, tous représentants d'une forme de Loi (civile ou religieuse)...

Renaud voit le policier comme défenseur de la bourgeoisie dont le rôle est la répression. « Par Brassens que mon père écoutait, j'ai eu très jeune la haine du flic et par mon père qui a toujours été anarcho-socialiste, j'ai eu tout même, en plus de la haine du flic, celle du curé, du militaire et de l'ordre », dit Renaud. On le voit, ce rejet de l'uniforme et de l'autorité est atavique chez les Séchan.⁴¹

Son idéal étudiant dénote la même vision des choses :

Étudiant en que dalle
 Tu glandes dans les facultés
 T'as jamais lu l'Capital
 Mais y'a longtemps qu't'as pigé
 Qu'y faut jamais travailler
 Et jamais marcher au pas
 Qu'leur culture nous fait gerber
 Qu'on veut pas finir loufiats
 Au service de cet État
 De cette société ruinée
 Qu'des étudiants respectables
 Espèrent un jour diriger
 En traînant dans leurs cartables
 La conneries de leurs aînés

Cette seule strophe résume la vision du pamphlétaire présentée par Angenot. L'énonciateur lutte contre l'imposture d'une société « ruinée » et d'une culture « qui [le] fait gerber ». Mais il n'est pas seul : il y a un « nous », appel au coénonciateur, au public qui comme lui, ne « veut pas finir loufiats au service de cet État ». Encore une fois, comme sur la pièce *Hexagone et Mon beauf*, c'est la « connerie humaine », complice de la reproduction d'un système d'oppression, que dénonce l'énonciateur en tentant de s'adjoindre la sympathie du public.

⁴¹ Méziane Hammadi, *Renaud de A à Z*, Paris, Prélude et Fugue, 2003, p. 62.

2.6 Conclusion

La scénographie du discours pamphlétaire dont nous avons décrit le canevas dans les pages qui précèdent nous permet de cerner une autre facette de la figure de garant, et donc une partie de l'*ethos* de Renaud. La figure de garant dont nous apercevions les contours par la scénographie du discours artistique-littéraire prend de nouveaux traits.

Au-delà des enjeux que sont les idées, les opinions ou les croyances, la polémique est également le moyen de définir les rapports de place entre l'énonciateur et le coénonciateur, relation au cœur même de la notion d'*ethos*. Qui suis-je pour moi ? Qui es-tu pour moi ? Qui suis-je pour toi ? Qui es-tu pour toi-même ?⁴²

Renaud doit supposer que les codes culturels et linguistiques qu'il met de l'avant avec cette scénographie « sont partagés par l'image du lecteur qu'il se donne. »⁴³ Le public qui décode les chansons appartenant à cette scénographie se laisse séduire ou non par le côté rebelle de l'énonciateur : on le savait rebelle dans son langage et rebelle dans son style vestimentaire, le voilà également rebelle dans ses idées. Est-il vain de préciser que l'amoureux de la langue qu'est manifestement Renaud n'aurait pu recevoir meilleur prénom ? Le terme « renauder » signifie en effet « protester avec mauvais humeur »...

Sur le plan de l'énonciation, la figure de garant qui émerge est maintenant celle d'un apprenti chanteur qui se moque de lui-même, qui se positionne hors de l'institution culturelle et est rebelle à toute forme d'autorité. Trahissant son appartenance affective aux loubards de la région parisienne, desquels il adopte le style vestimentaire et la langue argotique, il s'inscrit dans le sillage de Mai 68 et n'hésite pas à injurier militaires, bourgeois, *flics* et curés, voire même les étudiants destinés à reproduire ce système, les excluant de façon radicale de son clan.

Même si la scénographie du discours pamphlétaire est l'apanage majoritaire d'une dizaine de textes seulement (*Amoureux de Paname*, *Société tu m'auras pas*, *Camarade bourgeois*,

⁴² Garand, *États du polémique*, *op.cit.*, p. 239.

⁴³ Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, *op.cit.*, p. 50.

Hexagone (1975), *Les charognards* (1977), *Marche à l'ombre, Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?* (1980), *J'ai raté Télé-foot, Mon beauf', Étudiant – poil aux dents* (1981)), la violence du ton, le caractère sans appel des jugements portés, et surtout, la récurrence des attaques envers les sempiternelles mêmes cibles, dégagent l'image d'un garant anarchiste, certes, mais surtout celle d'un *chanteur enragé*, qui n'a pas hésité à s'accoler lui-même, quelques années plus tard, l'étiquette de chanteur « énervé par la colère ». L'*ethos* forgé par cette scénographie est si fort qu'il a imprégné l'imaginaire du public de façon durable.

Et pourtant, cette façon d'injurier invariablement les mêmes cibles peut faire sourire. Au final, on croirait presque à des boucs émissaires, qui lui auront permis de se constituer un public. Comme si l'injure et l'agression verbale relevaient davantage d'une « simple rhétorique de la colère dans le but de colorer son style d'une sorte de tonus. »⁴⁴ Il ne faut pas l'oublier : en choisissant son camp de façon aussi tranchée, l'énonciateur force le coénonciateur à choisir le sien, ce qui nous laisse croire que l'effet recherché n'est peut-être pas tant « la transformation de l'autre que l'émulation auprès des individus qui partagent le même discours. »⁴⁵

Cela semble concorder avec ce que Garand avançait, contredisant Angenot pour qui le rapport à la vérité est fondamental dans la définition du discours pamphlétaire : « [l]a polémique vise surtout le triomphe de l'individu, de son image, plutôt que celui de la vérité. »⁴⁶ Ou ce que Benoît Denis affirmait également à propos de l'écrivain engagé : « la réussite ne se mesure pas sur la longue durée, mais à l'aune de l'efficacité immédiate des textes, c'est-à-dire à leur capacité à toucher un public important, à susciter le débat, à provoquer des réactions. »⁴⁷

Les enregistrements en concert témoignent de façon éloquente de la réussite de Renaud à cet égard et du lien qu'il a réussi à établir avec son public :

⁴⁴ Garand, *États du polémique*, *op.cit.*, p. 240.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ Denis, *Littérature et engagement*, *op.cit.*, p. 76.

Après j'me suis r'gardé Dallas
 Ce feuilleton pourri dégueulasse
 Ça fait frémir le populo
 De voir tous ces enfants d'salauds
 Ces ricains véreux pleins aux as
 Faire l'apologie du pognon
 De l'ordurerie et de la crasse
 Y nous prennent vraiment pour des cons

Il suffit d'entendre les réactions enthousiastes du public lorsque le chanteur énonce ce couplet, tirée de la pièce *J'ai raté Télé-Foot* (1981)⁴⁸, pour comprendre que le chanteur a su légitimer son discours pamphlétaire, même dans ses accès les plus virulents, pour s'adjoindre la complicité d'un public fidèle.

En bout de ligne, en présence de l'*ethos* de ce chanteur enragé, une question demeure : la cohérence entre discours et vie. Renaud assume-t-il dans la vie ce qu'il prétend être? Accepte-t-il de payer le prix de sa posture rebelle? Cela pourrait, à coup sûr, être le sujet d'un ouvrage entier. Car la posture rebelle culmine au moment où survient le succès commercial. Le débat fait alors rage : Renaud est-il un imposteur? Alors que certains le croyaient assurément issu d'une famille prolétaire, en grande partie en raison de son discours pamphlétaire et de sa dégainée de loubard, d'autres le perçoivent maintenant comme le fils de grands bourgeois.

Dans son ouvrage axé sur la pensée politique de Renaud, Laurent Berthet le dit « idéologiquement insituable », alors que le frère du chanteur, Thierry, qui est son biographe attitré, affirme : « (...) Tous ces gens n'ont jamais *écouté* Renaud. Dans le cas contraire, ils auraient vite compris qu'un prolétaire ou qu'un grand bourgeois ne pouvait pas *devenir* Renaud (...) Il est rare d'avoir la chance de naître bâtard. »⁴⁹ Les deux expressions réaffirment la posture d'anarchiste du chanteur, mais pour le public, la question n'est pas résolue et il y a danger que l'on crie, en effet, à l'imposture. De façon magistrale, Renaud réussira à préserver la légitimité de son discours pamphlétaire et à assurer la cohérence entre son discours et sa vie en élaborant, parallèlement, une scénographie du discours humaniste.

⁴⁸ L'enregistrement public est tiré de l'album *Un Olympia pour moi tout seul*, paru en 1982.

⁴⁹ Séchan, *Le roman de Renaud*, op.cit., p. 16. C'est nous qui soulignons.

DEUXIÈME PARTIE

ÉVOLUTION DE L'*ETHOS* : 1983-2002

À l'*ethos* de chanteur enragé (scénographie du discours pamphlétaire) qui prend le pas sur la légèreté humoristique de certains textes (scénographie du discours artistique-littéraire) vient se juxtaposer l'*ethos* d'un chanteur engagé, qui préfigure la scénographie du discours humaniste dont nous traitons dans la seconde partie de ce mémoire.

Cet engagement est implicite à certains portraits que le chanteur a déjà commencé à esquisser durant les années 1975-1981. À la fois réalistes et satiriques, ces portraits dits « engagés » dépeignent la réalité des laissés-pour-compte de la société française, qui gravitent en périphérie de l'univers renaudien. Le premier de ces portraits est la pièce *Dans mon H.L.M.* (1980) :

Au rez-de-chaussée, dans mon H.L.M.,
y'a une espèce de barbouze¹
qui surveille les entrées,
qui tire sur tout c'qui bouge,
surtout si c'est bronzé,
passe ses nuits dans les caves
avec son Beretta,
traque les mômes qui chouravent
le pinard aux bourgeois.
Y s'recrée l'Indochine
dans sa p'tite vie d'peigne-cul.
Sa femme sort pas d'la cuisine,
sinon y cogne dessus.
Il est tell'ment givré
que même dans la Légion

¹ Mot argotique descendant du mot *barbe* ou *barbu* désignant les hommes des services spéciaux français des renseignements de la Direction générale de la sécurité extérieure (D.G.S.E), exécuteurs de basses œuvres, représentés comme troubles, recouverts d'un imperméable sombre, spécialistes des coups tordus, informateurs qui s'infiltrèrent dans les réseaux, les mouvements ou les organisations jugées dangereuses par le pouvoir (source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Barbouze>).

z'ont fini par le j'ter,
c'est vous dire s'il est con !

Dans une langue argotique, l'énonciateur y décrit les habitants de son H.L.M.² : un « jeune cadre dynamique », une bande « d'anciens de soixante-huit », une « connasse qui bosse dans la pub' », un « communiste », un « nouveau romantique », un « ancien combattant », un « loubard », un « flic » et, finalement, sa copine « Germaine ». La langue utilisée et les commentaires incisifs permettent à nouveau de départager le clan de l'énonciateur de celui de ses adversaires.

En guise de refrain, une rime plutôt riche, qui relève du calembour : « Putain c'qu'il est blême, mon H.L.M. ! / Et la môme du huitième, le hasch, elle aime ! » L'humour s'imisce dans cette description réaliste de la vie dans un H.L.M., d'autant plus qu'il n'est jamais très loin de la satire qui sert à décrire certains locataires. Le discours humaniste s'y construit au fil du texte, le sujet en soi révélant la volonté de l'énonciateur de porter à l'attention d'un plus grand nombre le sort de ces laissés-pour-compte dont on ne parle jamais. Jacques Attali, économiste, écrivain et conseiller spécial du président François Mitterrand avait d'ailleurs affirmé « vouloir bien volontiers échanger des milliers de pages sur la sociologie urbaine »³ contre cette chanson. Bref, elle se situe au carrefour des scénographies utilisées par Renaud : humour, pamphlet et humanisme s'y retrouvent.⁴

Les portraits engagés qui suivront – *La teigne, Baston!* et *Mimi l'ennui* (1980), de même que *Banlieue rouge* et *La blanche* (1981) – préfigurent aussi la scénographie du discours humaniste. Réalistes, engagés ou humoristiques, ils révèlent un discours axé sur l'amitié. Souvent, chez Renaud, « je » est un *pote* :

Il y a ceux que j'ai depuis toujours, ceux que j'aurais perdus même si je n'avais pas fait chanteur... et les nouveaux. (...) Quand je suis pote avec un mec, je suis aussi jaloux, exclusif et teigneux que je le suis avec ma gonzesse. C'est le même amour, la

² En France, une habitation à loyer modique (terme le plus souvent abrégé sous la forme HLM) est un logement géré par un organisme d'habitations à loyer modique, public ou privé, qui bénéficie d'un financement public partiel (source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/HLM>).

³ Crimon, *Renaud, op.cit.*, p. 27.

⁴ Nous nous penchons sur le croisement des scénographies au chapitre IV.

même fidélité exigée. J'exige beaucoup de mes potes, et je pense donner aussi beaucoup en retour.⁵

Qu'il retrouve Lucien, un ancien de soixante-huit qui porte encore son blouson de cuir (*La bande à Lucien*, 1977), *Germaine* (1977), son copain le gitan (*Salut Manouche*, 1979), ou encore qu'il évoque *Jojo le démagog* (1977) ou *La tire à Dédé* (1979), l'amitié est au cœur de son discours, comme une valeur non négociable qui soude les membres de son clan, pas seulement par rapport aux adversaires, mais aussi devant les aléas de la vie. Il s'agit d'un élément discursif récurrent dans la carrière de Renaud.⁶

Parallèlement à un discours humaniste qui prône l'amitié se développe l'embryon d'un discours amoureux, qui est introduit en juxtaposition avec l'image du loubard mise de l'avant par le chanteur jusqu'ici. Même si le blouson, les bottes et la mobylette sont encore présents, le loubard est plus tendre que l'on croit... Voici l'amorce de la pièce *Ma gonzesse* (1979) :

Malgré le blouson clouté,
Sur mes épaules de v'lours.
J'aim'rais bien parfois chanter,
Autre chose que la zone.
Un genre de chanson d'amour
Pour ma p'tite amazone.
Pour celle qui tous les jours
Partage mon cassoulet.

Présenté sur le mode humoristique, ce texte est le premier qui met en scène le sentiment amoureux de l'énonciateur. Auparavant, le loubard allait dans des « boums » (*La boum*, 1977) pour n'y rencontrer que des « minettes » (*Adieu minette*, 1977). Avec *Ma gonzesse*,

⁵ Hawro, *L'argot dans les chansons de Renaud Séchan*, op.cit., p. 46.

⁶ Dans ce que nous considérons comme la deuxième partie de sa carrière, soit de 1983 à 2002, Renaud a chanté l'amitié sous plusieurs formes : les souvenirs de *potes* au sens loubard du terme (*Loulou*, 1983 et *Si t'es mon pote*, 1985); un portrait indirect d'un ami musicien (*La mère à Titi*, 1988, pour Jean-Pierre Buccolo, dit *Titi*); une chanson hommage à un ami disparu (*Putain de camion*, 1988, en souvenir de Michel Colucci, dit Coluche, décédé le 19 juin 1986); une chanson pour ses *potes* de pêche (*Tant qu'il y aura des ombres*, 1991); un disque entier (*Renaud cante el Nord*, 1993) composé de chansons populaires ch'timis, langue du Nord de la France (d'où est originaire la mère de Renaud), en hommage aux gens qu'il a côtoyés lors du tournage du film *Germinal*, de Claude Berri, en 1992; et enfin la chanson *Mon bistrot préféré* (2002), hommage à tous les gens célèbres que Renaud considère comme ses *potes*, par filiation intellectuelle, artistique ou parce qu'il les a vraiment côtoyés à un moment ou l'autre de sa vie.

c'est la naissance du sentiment amoureux, même si l'énonciateur se la joue encore un peu loubard :

Si tu dis qu'elle est moche,
 Tu y manques de respect,
 Je t'allonge une avoine
 Ce sera pas du cinoche.
 Mais si tu dis qu'elle est belle,
 Comme je suis très jaloux,
 Je t'éclate la cervelle
 Faut rien dire du tout.

Les projets d'avenir tranchent avec les textes qui célébraient la fête, les copains et les *bastons*, mais pourtant, même l'enfant souhaité est à son image (de rebelle) :

J'aimerais bien un d'ces jours,
 Y coller un marmot,
 Ouais un vrai qui chiale et tout
 Et qu'a tout le temps les crocs.

Ce germe de discours amoureux se double effectivement d'un discours où le désir de paternité prend forme. Sur la pièce *Chanson pour Pierrot* (1979), du même album, l'énonciateur interpelle ce futur garçon dont il souhaite être le père :

Vu qu' t'es né dans ma tête
 Et qu' tu vis dans ma peau
 J'ai construit ta planète
 Au fond de mon cerveau.

Il l'espère, ce Pierrot, tout comme il espère la rencontre amoureuse nécessaire à sa venue :

Qu' tu sois fils de princesse,
 Ou qu' tu sois fils de rien,
 Tu s'ras fils de tendresse,
 Tu s'ras pas orphelin.

Mais j' connais pas ta mère :
 Je la cherche en vain.
 Je connais qu' la misère
 D'être tout seul sur le ch'min.

Les scénographies se croisent dans cette chanson. C'est à lui, ce Pierrot rêvé, que Renaud lèguera en effet l'attirail du loubard :

Dans un coin de ma tête
Y'a déjà ton trousseau
Un jean, une mobylette
une paire de santiago
T'iras pas à l'école
J't'apprendrai les gros mots
On jouera au football
On ira au bistrot.

Cette façon de se projeter dans le futur marque une étape dans la carrière du chanteur, qui justement se perçoit (presque) finalement comme tel, puisqu'il dit à son fils, non sans une pointe d'humour et d'autodérision :

J' t'apprendrai mes chansons
Tu les trouveras débiles.
T'auras p't' être bien raison
Mais j' s'rai vexé quand même.

L'énonciateur en appelle à une vie nouvelle (à une nouvelle scénographie?), à une seconde naissance, qui coïnciderait avec celle de son fils. À la bande de copains succèdera bientôt le clan familial :

Allez viens mon Pierrot,
Tu s'ras l' chef de ma bande.
J' te r'filerai mon couteau,
J' t'apprendrai la truande.
Allez viens mon copain,
J' t'ai trouvé une maman :
Tous les trois ça s'ra bien
Allez viens, je t'attends.

En effet, à partir de l'album *Le retour de Gérard Lambert* (1981), « Renaud commence à se séparer d'une partie de lui-même. Progressivement, il va abandonner la « part du diable »... jeter sa défroque de voyou. »⁷ Nous analysons la première étape de ce changement d'image dans le troisième chapitre, consacré à la scénographie du discours humaniste, lequel discours

⁷ Séchan, *Le roman de Renaud*, op.cit., p. 68.

s'avère être un repli stratégique. L'abandon du clan des loubards nécessite la création d'un nouveau clan, à partir duquel de nouvelles combinaisons scénographiques deviennent possibles.

Selon Crimon, Renaud

[...] cherche plutôt désormais du côté des mots tendres ce qu'il exprimait au départ avec des mots « trop durs ou trop noirs ». Il ne renonce pas, il ne renie pas, il change – d'état d'esprit, de regard sur le monde et sur les gens –, mais la révolte et la colère sont intactes. Tout comme la faculté d'indignation.⁸

En effet, la volonté de bousculer semble être la même, que les chansons soient ancrées dans une topographie parisienne, comme à ses débuts, ou dans une topographie ouverte sur le monde, comme l'indique désormais *Dès que le vent soufflera...*(1983) :

Je f'rai le tour du monde
Pour voir à chaque étape
Si tous les gars du monde
Veulent bien m'lâcher la grappe.

J'irai z'aux quatre vents
Fouter un peu le boxon
Jamais les océans
N'oublieront mon prénom...

Le discours pamphlétaire étant toujours présent, la question demeure : comment le rebelle anarchiste des années soixante-dix peut-il conjuguer ce discours et un tel succès populaire? La réponse réside sans doute dans ce discours de désabusement qui émane de l'amalgame des trois scénographies, ce que nous analysons dans le dernier chapitre. Au final, Renaud est-il un chanteur davantage enragé, engagé ou désabusé?

⁸ *Ibid.*

CHAPITRE III

SCÉNOGRAPHIE DU DISCOURS HUMANISTE

Renaud ne possède pas seulement une image de chanteur rebelle. Pour plusieurs, il est également un auteur-compositeur-interprète engagé. Cette partie de l'*ethos* du chanteur est le fruit d'une scénographie du discours humaniste. « La violence des textes de mes débuts, quand je crache sur les institutions et tout ce qui me débecte, ne m'empêche pas d'aimer émouvoir, avec des mots tendres ou drôles »¹, a-t-il déjà affirmé. Dans ce chapitre, nous tenterons de cerner ce discours humaniste, qui lui permet d'instaurer avec son public une communauté d'esprit différente de celle des loubards, celle-ci se nourrissant à la fois de cet espace intime qu'il a su créer et des valeurs qui en émanent, telles que l'amitié, l'amour, la famille, la fraternité, la justice sociale et la liberté.

La comparaison peut paraître surprenante, mais nous la proposons néanmoins, parce que pertinente : Renaud met en scène un discours humaniste qui s'apparente à celui de Pierre Foglia, que Louis Cornellier qualifie d'*humanisme vulgaire* dans son ouvrage *Lire le Québec au quotidien* :

Ce qui explique, toutefois, son immense popularité, c'est d'abord et avant tout son style, volontairement rugueux et extrêmement efficace en ce qu'il parvient, avec un rare génie, à combiner le ton pamphlétaire (qu'il réserve aux grosses têtes) à une sensibilité à fleur de peau [...] *Humanisme vulgaire*. Ce label *ad hoc* peut sembler péjoratif, mais il ne l'est en rien. Il sert plutôt à qualifier un univers unique [...] qui se caractérise par un parti pris résolu en faveur de la dignité humaine, avec ses faiblesses assumées, et un style dont la vivacité relève autant d'une oralité maîtrisée que d'un vocabulaire franc, sans concession mondaine. [...] *Humanisme*, parce que l'homme, sa « fiancée » et la vie, celle qui se passe et qui passe, sont ici présentés pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire grandeurs, petitesse, fragilités, beautés et laideurs confondues, mais surtout aimés d'une tendresse inébranlable qui ne saurait s'effriter puisqu'elle est sincère et donc, parfois, dure. *Vulgaire*, parce que sans exclusion, à hauteur d'homme, parce qu'il concerne la vie et parce qu'il sait que cela se déroule

¹ Crimon, *Renaud, op.cit.*, p. 83.

ici et maintenant, même si c'est plein de passé. Lire Pierre Foglia, c'est apprendre à connaître la « grandeur des petits » (20 mai 1995), ce que nous sommes tous.²

Cette « grandeur des petits », Renaud la révèle bien sûr par les portraits qu'il trace des opprimés et des laissés-pour-compte, mais aussi, paradoxalement, par toutes ces chroniques du quotidien, de la vie amoureuse ou familiale, qui mettent en scène un garant qui n'est plus loubard et qui traite de la communauté qui est désormais la sienne : celle d'un père de famille, désormais chanteur populaire. Où est passé le rebelle anarchiste?

3.1 Un anarchiste... socialiste?

Le discours pamphlétaire de Renaud s'est construit en prenant appui sur les idéaux « révolutionnaires » de Mai 68. Or, dans ce que nous considérons comme la seconde partie de sa carrière, les scénographies du discours humaniste et pamphlétaire s'appuient sur une chronographie différente. En effet, Mai 68, cette « révolution manquée qui a failli renverser l'histoire » (*Hexagone*, 1975) est « remplacée » par une autre date charnière : le 10 mai 1981. Ce jour-là, le Parti socialiste de François Mitterrand accède au pouvoir.

Renaud a joyeusement fêté l'arrivée de la gauche au pouvoir en mai 1981. Le chanteur exprima alors l'espoir, non que le socialisme « change la vie », mais que les socialistes instaurent une nouvelle façon de gouverner et pratiquent une politique axée principalement sur les thèmes de l'égalité, de la solidarité, nationale et internationale, du respect de l'individu et de sa liberté, des droits de l'homme et de la probité.³

On retrouve deux traces de l'arrivée au pouvoir des socialistes dans son œuvre. La première, sur un mode humoristique qui n'en sous-entend pas moins l'espoir que les choses changent, paraît sur la pièce *J'ai raté Télé-Foot*, en 1981 :

Eh maint'nant qu'on est socialistes
Fini les feuilletons américains
On veut des feuilletons soviétiques
Et même des belges y'en a des biens

² Louis Cornellier, *Lire le Québec au quotidien*, Montréal, les Éditions Varia, 2005, pp. 105-110.

³ Berthet, *Renaud le Spartacus de la chanson*, op.cit., p. 141.

Y'en a un c'est l'histoire d'une frite
Qu'est amoureuse d'un communiste

La seconde apparaît sur la pièce *Pochtron* (1983) : « Des comme ça, [des mufflées⁴] j'en prends qu'une par an / À la Bastille, l'dix mai au soir ». Pourquoi le rebelle anarchiste penche-t-il désormais vers la gauche socialiste? Pourquoi accorde-t-il sa confiance en un système politique qu'il a lui-même rejeté, en 1980, sur la pièce *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?* ?

C'est pas d'main qu'on m'verra marcher
avec les connards qui vont aux urnes,
choisir c'lui qui les fra crever.
Moi, ces jours là, j'reste dans ma turne.

Selon Jean Baudrillard, plusieurs ont vécu « l'extase » du socialisme :

Ça change, ça va changer! On n'y croit pas au sens d'une finalité ou d'un dépassement historiques, on y apporte cette velléité d'assentiment, cette velléité de croyance, cette créance mouvante et curieuse qu'on accorde aux effets de l'innovation, aux effets du changement, voire aux effets de la mode.⁵

L'avènement au pouvoir des socialistes marque clairement pour le chanteur l'espoir d'un meilleur rapport entre l'État et les citoyens, au profit des plus démunis, entre autres. L'anarchiste-humaniste y voit les possibilités d'un monde plus juste... et donne une chance aux hommes politiques. Soit.

Mais il n'est pas devenu un véritable socialiste pour autant. Selon Angenot, « [l]e pamphlétaire, « esprit libre », tend à se transformer inopinément en bas thuriféraire lorsque par une « divine surprise », l'histoire accouche d'un régime politique selon son cœur. »⁶

[...] comme beaucoup de militants de gauche, Renaud se reconnut dans la politique que le gouvernement Mauroy mena de 1981 à 1983. Ces mesures volontaristes de

⁴ Sur l'album *Morgane de toi* distribué au Québec, on retrouve un glossaire pour mieux comprendre les expressions argotiques du chanteur. Ainsi, le vers « Putain d'mufflée que je m'suis pris » est traduit par « J'me suis paqueté en sacrement » !

⁵ Jean Baudrillard, *La Gauche divine*, Paris, Grasset, 1985, p. 72.

⁶ Angenot, *La parole pamphlétaire*, op.cit., p. 25.

relance, étatistes et égalitaristes convenaient au chanteur, qui imaginait beaucoup mieux parvenir à une société socialement et économiquement juste à travers l'action régulatrice et bienfaisante de l'État que par la mise en application du, selon lui, dévastateur « laissez faire, laissez passer », prôné par le libéralisme et pratiqué en France par le gouvernement précédent [...]⁷

Or, Renaud ne devient pas le thuriféraire des socialistes, car à partir de 1983, le gouvernement renie ses promesses électorales, autant sur le plan économique que social et culturel. Les dirigeants socialistes plient l'échine devant les impératifs de la mondialisation qui se profile à l'horizon. « Ce n'est pas le socialisme en lui-même, mais des ministres, des attitudes, des promesses non tenues qui m'ont déçu »⁸, affirme Renaud. Pouvait-il en être autrement? « Parce qu'ils sont au pouvoir, les meilleurs (subjectivement) sont aussi les pires (objectivement) »⁹, a écrit Baudrillard, dont le parallèle entre Mai 68 et Mai 81 éclaire la réaction du chanteur :

68 avait exalté l'exigence poétique du social, l'inversion de la réalité et du désir, et non leur réconciliation vertueuse dans un passage à l'acte socialiste. 68 est heureusement resté une métaphore violente, sans devenir jamais une réalité, aujourd'hui l'imaginaire est descendu des murs irréels de Nanterre dans les tiroirs du ministère. Et cela circonvient subrepticement toute la situation intellectuelle.¹⁰

La déception (prévisible et même inévitable selon Baudrillard) se transforme chez Renaud en désir de réaffirmer son indépendance d'esprit. « Le chanteur, bien que – ou plutôt parce que – de gauche, a su adopter vis-à-vis des socialistes au pouvoir un discours critique assez réaliste, pointant régulièrement le doigt sur les insuffisances, les erreurs et les fautes de ceux-ci sans aménité et avec amertume. »¹¹

Dès 1983, Renaud reprend le *Déserteur* de Boris Vian, le réinterprétant à sa façon pour dénoncer des dépenses militaires jugées inutiles. D'une pierre deux coups, puisque l'énonciateur en profite pour descendre en flammes ses têtes de turc préférées : les militaires.

⁷ Berthet, *Renaud le Spartacus de la chanson*, op.cit., p. 142.

⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁹ Baudrillard, *La Gauche divine*, op.cit., p. 81.

¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹¹ Berthet, *Renaud le Spartacus de la chanson*, op.cit., p. 147.

Monsieur le président
 Je suis un déserteur
 De ton armée de glands
 De ton troupeau d'branleurs
 (...)

 Pi surtout c'qui m'déplaît
 C'est que j'aime pas la guerre
 Et qui c'est qui la fait
 Ben c'est les militaires

Y sont nuls, y sont moches
 Et pî y sont teigneux
 Maint'nant j'vais t'dire pourquoi
 J'veux jamais être comme eux

Malgré ces critiques acerbes envers les socialistes, Renaud a toujours précisé qu'il préférerait le pire des gouvernements de gauche à n'importe lequel des gouvernements de droite.¹² Cela explique en partie la raison pour laquelle, malgré ses déceptions politiques, il ait appuyé François Mitterrand lors de l'élection présidentielle de 1988, s'offrant même une page entière de publicité dans le quotidien *Matin de Paris* pour publier ce slogan : *Tonton, laisse pas béton!*¹³

L'autre raison qui explique son appui aux socialistes est l'admiration qu'il porte à l'homme Mitterrand, qui le lui rend bien. Lors de l'inauguration du Zénith¹⁴, en janvier 1984,

François Mitterrand, présent dans la salle – fort habile en matières d'échanges de bons procédés – déclarera à Renaud qui l'avait en partie interpellé dans sa chanson « Déserteur » : « *Il faudra que vous songiez à soigner votre voix!* », ce à quoi le chanteur répondra qu'il était grippé ce soir-là. Les deux personnages continueront

¹² À propos de l'« haleine d'un vieux camembert » de l'un des personnages de la pièce *Chanson d'égueulasse* (1988), il écrit : « Y r'foulait du goulot comme si d'puis toujours / L'avait embrassé les idées d'Le Pen », en référence au candidat de l'extrême-droite.

¹³ Tonton : surnom donné par le *Canard enchaîné*. Il viendrait pour certains d'un nom de code que François Mitterrand aurait eu pendant la Seconde Guerre mondiale, pour d'autres de l'irruption télévisuelle de son neveu Frédéric Mitterrand, que Roland Topor caricaturera dans son émission *Téléchat*. L'ancien conseiller en communication de François Mitterrand, Gérard Cole, explique dans son livre *Le Conseiller du Prince* que *Tonton* était le surnom donné au président par les agents chargés de sa sécurité personnelle, ce surnom a ensuite été diffusé dans le but de remplacer le surnom « le Vieux » qui était jusque-là généralement utilisé (source : <http://fr.wikipedia.org/>).

¹⁴ Salle de concert parisienne.

d'entretenir, notamment de façon épistolaire, une relation mêlée de séduction et de provocation [...]¹⁵

Cette « relation » n'empêche pas le chanteur d'être critique à l'égard des socialistes. Sur la pochette de l'album *Marchand de cailloux*, en 1991, on peut lire : « Enregistré et mixé au Studio SARM WEST (Londres) du 10 janvier au 15 mars pendant leur sale guerre », en référence à l'appui de la France à la première guerre du Golfe. Sur ce disque, la chanson *Le tango des élus*, présentée par l'énonciateur comme une « chanson courte mais suffisante », résume bien sa déception par rapport aux idéaux socialistes :

Et dire que chaque fois que nous votions pour eux.
 Nous faisons taire en nous ce cri « Ni Dieu ni maître ! »¹⁶
 Dont ils rient aujourd'hui puisqu'ils se sont faits dieux
 Et qu'une fois de plus nous nous sommes fait mettre

Sur le même album, Renaud trace un portrait de Mitterrand, intitulé *Tonton*, qui, malgré toute la tendresse qu'il recèle, ne laisse pas moins sous-entendre que l'homme d'État a failli à sa tâche et abandonné la gauche, lui qui pourtant, à ce moment-là, allait encore être en poste pour quatre autres années (il a quitté la présidence en 1995) :

Tonton est colère
 Tout va de travers
 L'Histoire, la gloire, tout foire
 Parc'que ce soir
 Le vieil homme a, c'est dur
 Un caillou dans sa chaussure
 Un vieux rhume qui dure
 Et puis cette nuit, misère
 Il a rêvé
 Qu'un beau jour
 La gauche revenait

Tonton s'en va
 À petits pas ...

¹⁵ Alain Wodrascka, *Docteur Renaud...*, Paris, Éditions Didier Carpentier, 2003, p. 128.

¹⁶ « Ni Dieu ni maître » était le titre d'un journal fondé en 1880 par le socialiste révolutionnaire Auguste Blanqui.

En somme, l'affection de Renaud pour la gauche constitue en réalité un geste *contre* la droite et l'extrême-droite, de même que le reflet de son attachement à Mitterrand l'humaniste, pour lequel il éprouve un profond respect. Mais les ratés du parti socialiste ravivent ses velléités anarchistes et le poussent à réaffirmer sa liberté de pensée, qu'il exerce autant aux dépens de la gauche que de la droite : « Quelque part, dans les tréfonds de la fameuse *conscience populaire*, la classe politique, quelle qu'elle soit, reste l'ennemi fondamental. »¹⁷

Moi j'étais rien-du-toutiste
Anarcho-mitterrandiste
J'sais même pas si ça existe
Mais ça m'excite¹⁸

Il préserve ainsi son statut de franc-tireur en y ajoutant une touche d'humanisme, car derrière ce désabusement envers les espoirs qu'incarnait pour lui le socialisme se profile un garant épris de justice sociale et de liberté. Il renforcera cet *ethos* en traçant le portrait des opprimés de la planète.

3.2 Portraits des laissés-pour-compte

L'engagement du chanteur envers les laissés-pour-compte trahit selon Laurent Berthet cette « appartenance » politique à la gauche :

Dans les domaines économiques, sociaux, culturels, autant que géopolitiques ou religieux, Renaud se sent profondément de gauche car il estime que seul ce bord politique prétend originellement défendre ceux qui sont à la base de son schéma politique, ceux qui sont la raison même de ses combats sociétaux, les « petits » [...] il prône la défense de ce que nous avons appelé le « petisme », c'est-à-dire la défense obstinée et éternelle des opprimés contre les puissants.¹⁹

À partir de 1985, Renaud s'implique dans certaines œuvres humanitaires. Il s'associe au combat de Greenpeace, parraine le mouvement anti-raciste « Touche pas à mon pote » et

¹⁷ Baudrillard, *La Gauche divine*, op.cit., p. 72.

¹⁸ *Socialiste*, 1988.

¹⁹ Berthet, *Renaud le Spartacus de la chanson*, op.cit., p. 136.

condamne ouvertement le régime de l'apartheid en Afrique du Sud, en plus d'écrire la chanson *Éthiopie*, au profit des victimes de la famine en Afrique.²⁰

Les chansons qu'il écrit durant cette période reflètent la conscience qu'il a de son historicité, caractéristique, selon Benoît Denis, de l'écrivain (et du chanteur, ajoutons-nous) engagé :

[...] il se sait situé dans un temps précis, qui le détermine et détermine son appréhension des choses; pour qu'écrire s'identifie dès lors au projet de changer le monde, pour que la littérature soit une authentique entreprise de changement du réel, il faut que l'écrivain accepte d'écrire pour le présent et veuille « ne rien manquer de [son] temps ».²¹

Par exemple, plus de vingt ans avant la crise des banlieues parisiennes de l'automne 2005 (amorçées à Clichy-sous-Bois, dans le département de Seine-Saint-Denis, le même qui abrite le quartier de la Courneuve), il écrit à propos des Français de *Deuxième génération* (1983) :

Des fois j'me dis qu'à 3 000 bornes
De ma cité y'a un pays
Que j'connaitrai sû'r'ment jamais
Que p'têt' c'est mieux p'têt' c'est tant pis
Qu'là-bas aussi j's'rai étranger
Qu'là-bas non plus je s'rai personne

Alors pour m'sentir appartenir
À un peuple à une patrie
J'porte autour d'mon cou sur mon cuir
Le keffieh noir et blanc et gris
J'me suis inventé des frangins
Des amis qui crèvent aussi

En France ou ailleurs sur la planète, le chanteur se montre concerné par le sort de nombreuses victimes. Il se réclame de tous ces peuples qui luttent pour leur survie ou leur reconnaissance politique en Palestine, en Nouvelle-Calédonie et en Afrique du Sud (*Triviale poursuite*, 1988), en Irlande du Nord (*La ballade nord-irlandaise*, 1991), en Amérique latine (*Adios Zapata!*, 1994) ou en Corse (*Corsic'armes*, 2002); de tous ces enfants victimes de la barbarie

²⁰ Rassemblant une pléiade d'artistes renommés, le disque *Chanteurs sans frontières* s'est vendu à deux millions d'exemplaires.

²¹ Denis, *Littérature et engagement*, op.cit., p. 37.

des adultes (*Morts les enfants*, 1985), et aussi de tous ces laissés-pour-compte « sociaux » (*P'tit voleur*, 1991; *Son bleu*, 1994; *Petit pédé*, 2002).

La pièce *Manhattan-Kaboul* (2002)²², son plus grand succès radiophonique en carrière – et l'une des premières chansons post-11 septembre – est un plaidoyer qui ne fait aucune distinction entre les victimes américaines et afghanes :

Les dieux, les religions
Les guerres de civilisation,
Les armes, les drapeaux, les patries, les nations
F'ront toujours de nous de la chair à canon

Deux étrangers au bout du monde, si différents
Deux inconnus, deux anonymes, mais pourtant
Pulvérisés sur l'autel
De la violence éternelle

Avec ces chansons, Renaud élargit son clan, sa communauté affective jadis limitée aux loubards. Cela correspond à la mouvance libertaire, qui prend racine au lendemain de Mai 68 et qui

visait la formation d'une société plus juste et plus libre. Tel est le cas de la participation aux luttes contre toute forme de discrimination et de racisme, de la défense et de l'élargissement des acquis sociaux, de la critique de la religion et de la sauvegarde des principes laïques, des revendications pour l'égalité effective (et non pas exclusivement juridique) des femmes et des hommes, de la remise en cause du productivisme agricole et industriel, avec son cortège de pollutions et de gaspillages. [...] les libertaires n'hésitent plus, aujourd'hui, à se prononcer également en faveur de l'acquisition de toute une série de droits jugés fondamentaux pour les individus, tels le libre accès sans discrimination à l'éducation, à la culture, aux outils de création artistiques et de communication ou l'obtention de conditions de vie matérielles décentes pour tous les exclus et les laissés-pour-compte.²³

Cette mouvance libertaire, qui ne se réclame « pas forcément d'une manière explicite des courants anarchistes classiques, n'exprim[e] pas moins des exigences ouvertement anti-

²² Chantée en duo avec Axelle Red.

²³ Gaetano Manfredonia, *L'anarchisme en Europe*, collection « Que sais-je? », Paris, PUF, 2001, p. 118.

autoritaires. »²⁴ Dans toutes ces pièces dédiées aux laissés-pour-compte (scénographie du discours humaniste), l'énonciateur se trouve en effet à rejeter du même souffle tous ceux qui oppriment ces « petits », qu'ils soient curés, dirigeants, hommes d'État, militaires, ou simplement des hommes et des femmes à l'esprit obtus (scénographie du discours pamphlétaire).

L'*ethos* qui résulte de cet aspect du discours humaniste est forcément celui d'un chanteur engagé, davantage libertaire qu'anarchiste, mais qui demeure pour son public un rebelle dans l'âme, comme Jonathan Clegg²⁵, à qui il dédie d'ailleurs la chanson *Jonathan* (1988) :

Entre guitare et fusil
Jonathan a bien choisi
Ses chansons sont des pavés
Des brûlots
Qui donnent des ailes aux marmots
Sa musique a fait rouiller
Les barbelés
Et scié bien des barreaux
À Soweto, dans le ghetto
Jonathan pourtant ne porte aucun drapeau.
(...)
Jonathan, je suis comme toi un peu fou
Un peu kanak, un peu zoulou
Un peu beur, un peu basque, un peu tout
Rebelle, vivant et debout

3.3 Le clan familial

Benoît Denis avance que « tous les textes redevables de l'engagement sont marqués par l'accent qu'ils mettent sur la personne de leur scripteur », complétant son affirmation par une formule de Camus : « le double jeu d'une œuvre et d'une vie. »²⁶ « Chez Renaud, aujourd'hui

²⁴ *Ibid.*, p. 116.

²⁵ Jonathan Clegg dit Johnny Clegg, dit *le zoulou blanc*, est un chanteur blanc sud-africain, né le 7 juin 1953 à Rochedale près de Manchester, Royaume-Uni, leader successif des groupes Juluka et Savuka aux chansons principalement axées sur la lutte contre l'apartheid (source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Johnny_Clegg).

²⁶ Denis, *Littérature et engagement*, *op.cit.*, p. 43.

plus que jamais, la vie et l'œuvre sont une seule et même chose. Une seule et même réalité »²⁷, écrivait pour sa part Jean-Louis Crimon en 2004.

De 1983 à 2002, Renaud intègre dans ses chansons sa femme, Dominique²⁸ (qui « joue » un peu le même rôle que la « fiancée » chez Foglia), et sa fille, Lolita. Il va même jusqu'à chanter sa rupture amoureuse douloureuse au tournant des années 2000. Tous ces éléments sont connus du public et « bien que structurellement l'énonciateur et l'artiste soient deux instances de niveaux différents (...), ils tendent à se réconcilier et, pour l'auditeur, ne font plus qu'un. »²⁹ L'utilisation du « je » relève alors d'une mise en scène de soi, d'une « manière de *mentir-vrai* »³⁰ : c'est le pacte autobiographique, tel que nous l'avons vu précédemment.

De « trente balais » dans *Loulou* (1983) à « quarante ans bien sonnés » dans *Cœur perdu* (2002); de la « tignasse en bataille » d'autrefois (*Adieu minette*, 1977), à celui qui « avai[t] des idées vicieuses / Sous [s]es ch'veux jaunes » (*Près des autos tamponneuses*, 1983) et qui se désespère d'avoir trouvé un *Cheveu blanc* (1994), le temps passe et laisse des traces discursives qui accentuent ce pacte autobiographique.

Commentée par Benoît Denis, Simone de Beauvoir

[...] insiste sur le fait que l'écrivain ne s'engage pas seulement tout entier dans la réussite de son œuvre, mais qu'il y engage la *totalité de sa personne*, au sens où il y met l'ensemble des valeurs auxquelles il croit et par lesquelles il se définit. Pour cela, l'écrivain engagé met en jeu bien plus que sa réputation littéraire; il se risque lui-même intégralement dans l'écriture, en y faisant paraître sa vision du monde et les choix qui dirigent son action.³¹

À cheval entre le témoignage et la fiction, Renaud développe des discours amoureux et paternel qui lui permettent de créer de toute pièce un garant... qui lui ressemble féroce-

²⁷ Crimon, Renaud, *op.cit.*, p. 67.

²⁸ Devenue depuis son ex-femme (ou sa *première* femme), puisqu'il s'est remarié avec Romane Serda le 5 août 2005.

²⁹ Bouchard, *La méta-chanson au Québec...*, *op.cit.*, p. 10.

³⁰ Denis, *Littérature et engagement*, *op.cit.*, p. 48.

³¹ *Ibid.*, p. 44.

3.3.1 « Je » n'est plus un loubard

L'album *Morgane de toi* (1983) s'ouvre avec la pièce *Dès que le vent soufflera...*, dont voici un extrait:

« C'est pas l'homme qui prend la mer
C'est la mer qui prend l'homme »
Moi la mer elle m'a pris
Je m'souviens, un mardi.

J'ai troqué mes santiag'
Et mon cuir un peu zone
Contre une paire de dock-side
Et un vieux ciré jaune.
(...)
Il est fier mon navire
Il est beau mon bateau
C'est un fameux trois mâts
Fin comme un oiseau.³²

Le blouson, les bottes et même la mobylette (remplacée par le navire!) sont relégués aux oubliettes, effaçant ainsi toute trace (ou presque) d'un garant loubard. Mais si « je » n'est plus loubard, qu'est-il devenu?

La photo qui orne la pochette de l'album *Morgane de toi*, paru en 1983, est révélatrice de la transformation qui a eu lieu, deux ans après *Le retour de Gérard Lambert*. On y aperçoit un Renaud qui a troqué le blouson de cuir pour une veste de jeans, qui est vêtu d'un pantalon de ville et qui marche pieds nus, guitare et *santiags* à la main. Mais il y a plus que cela : accrochée à son cou, à la place du bandana rouge, se trouve sa fille Lolita, née le 9 août 1980.

Le chanteur, devenu père comme il l'espérait tant sur *Chanson pour Pierrot* (1979), intègre dorénavant cette nouvelle dimension dans ses chansons, en misant encore davantage sur le pacte autobiographique. En réalité, le cocon familial ainsi créé devient la chronographie et la topographie à la base de cette autre partie de son discours humaniste : le « je » amoureux et paternel qui y est mis de l'avant contraste avec le « je » loubard des années 1975-1981.

³² Cette strophe est un clin d'œil et un hommage à la chanson *Santiano*, version française d'un chant de marins américain popularisé par Hugues Aufray, que Renaud admire.

3.3.2 « Je » est un mari

Le discours amoureux renaudien, amorcé avec la chanson *Ma gonzesse* (1979), se poursuit sur l'album *Les aventures de Gérard Lambert* (1981), où l'on retrouve pour la première fois le terme « femme » au sens possessif, définissant ainsi le statut de mari de l'énonciateur :

S'est barré vers cinq plombs du mat'
Avec mes bottes et mon blouson
M'a chouravé aussi ma gratte
Y m'a juste laissé le bocson
Heureusement qu'ma femme était pas là
Parc'que y s'srait barré avec
J'veux plus jamais le voir chez moi
Le père Noël c'est un pauv' mec

La pièce *Le père Noël noir* dépeint ce dernier comme le pire des arnaqueurs et des profiteurs. Après s'être « emmêlé les guiboles », s'être « vautré dans la ch'minée », s'être « rétamé la gueule par terre », ruinant la moquette en y répandant « d'la suie et des molaires », avoir « descendu la bouteille d'anisette, ravagé les plantations d'herbes de Provence » en plus de « gerber dessus », le père Noël se met à « chouraver » (à voler) des trucs dans la maison de l'énonciateur. N'est-il pas révélateur qu'avant la première occurrence du terme « femme », l'énonciateur se fasse voler ses bottes et son blouson? Voulue ou non, l'image est saisissante et illustre la transition d'un univers (loubard) à l'autre (mari).

Même si le couple est déjà présent dans le discours de 1981, c'est en 1983, avec l'album *Morgane de toi*, que le discours amoureux s'impose. Sur cinq des dix chansons, l'énonciateur fait référence à sa femme, de façon directe ou indirecte, établissant ainsi son statut de mari et/ou d'amoureux :

« **La mienne** m'attend au port » (*Dès que le vent soufflera...*)

« C'est c'que m'dit **ma femme** » (*Pochtron!*)

« 'l'est gentille avec les **belles-mères** / Elle connaît pas **la mienne** » (*Doudou s'en fout*)

« J'draguais leur mère avant d'connaître **la tienne** » (*Morgane de toi*)

Même si le dernier extrait constitue un rappel de l'image du loubard qui a « vécu sa vie de jeunesse », l'espace intime créé remplace celui jadis occupé par les *potes*. Sur chacun des albums suivants, nous retrouvons une ou deux chansons rappelant le sentiment amoureux de l'énonciateur envers sa femme (à partir de 1985, le chanteur dédie d'ailleurs tous ses albums « À Dominique et à Lolita... »). Le coénonciateur a donc l'impression de « suivre » l'évolution d'un couple à travers les chroniques du quotidien du chanteur, et ce, autant dans les moments heureux que difficiles, ce qui rejoint la définition de l'humanisme vulgaire de Cornellier.

À notre avis, cet espace scénographique amoureux constitue à la fois une opération de charme et un repli stratégique dans le discours renaudien. Opération de charme parce que le pacte autobiographique, utilisé à son extrême limite, fait émerger un garant semblable à ce que le public connaît de la vie de Renaud (entre autres par les journaux et les magazines). Cela adoucit assurément son *ethos* de loubard et l'image du « bon mari » facilite l'adhésion d'un nouveau public qui, autrement, ne se serait peut-être pas intéressé à son œuvre. Les pièces où « je » est un mari établissent un équilibre avec les chansons relevant du discours pamphlétaire, atténuant l'*ethos* d'enragé qui lui colle à la peau.

Car même si le loubard n'est plus, le chanteur enragé, lui, demeure. Il n'apparaît pas sur les pièces où il met en scène sa femme et/ou son sentiment amoureux, mais il est toujours là. À preuve, les pièces *Déserteur* (1983), *Miss Maggie*, *Morts les enfants*, *Trois matelots* et *Fatigué* (1985), pour ne nommer que celles figurant sur les deux premiers albums de cette seconde moitié de carrière. L'ingéniosité du discours renaudien est d'avoir effectué ce repli stratégique qui donne à son garant une touche d'humanité³³ que l'humour absurde et les jeux de langage, encore présents³⁴, ne parviennent pas à établir de façon aussi marquée. Le tout afin qu'il puisse réactualiser son discours pamphlétaire, sur la base d'un nouveau clan.

³³ Encore davantage en regard de son désabusement. Voir chapitre suivant.

³⁴ Voir les chansons *Près des autos tamponneuses* (1983), *Tu vas au bal?* (1985) et *Le retour de la Pépette* (1985).

3.3.3 « Je » est un papa

Nous l'avons souligné précédemment, le discours paternel se développe d'abord dans le fantasme, avec les pièces *Ma gonzesse* et *Chanson pour Pierrot* (1979), où l'énonciateur souhaite un fils. Sur la chanson *En cloque* (1983), le fantasme est encore au masculin. L'énonciateur nous fait part des préparatifs de la « chambre du gosse », ainsi que de l'attente de « son p'tit bonhomme ». Mais dans la vie réelle, le destin en décide autrement et sa femme accouche d'une fille, prénommée Lolita, qui intègre véritablement l'univers chansonnier renaudien et participe de son discours paternel à partir de la chanson *Morgane de toi* (1983), expression argotique qui signifie « amoureux de toi ».

Cette pièce est la première d'une demi-douzaine de chansons où l'énonciateur est le père s'adressant à sa fille.³⁵ Hormis toute la tendresse qui en émane, se rapportant au discours humaniste de la figure paternelle aimante, ces pièces constituent un moment fort de son œuvre, car l'irruption discursive de sa fille sonne irrémédiablement le glas du clan des loubards, désormais remplacé par le clan familial. Cela donne un second souffle à l'élaboration du discours pamphlétaire renaudien, et ce, dès le premier couplet de la pièce *Morgane de toi* :

Y'a un mariole il a au moins quatre ans
Y veut t'piquer ta pelle et ton seau
Ta couche-culotte avec les bombecs dedans
Lolita défends-toi, fous y un coup d'râteau dans l'dos

L'énonciateur souhaite « transmettre » à sa fille la liberté d'esprit qui a fait sa renommée jusqu'à présent. Dans la demi-douzaine de textes où le dialogue père-fille est présent, l'énonciateur élabore son discours pour amener sa fille à partager ses vues, comme sur la pièce *Mistral gagnant* (1985)³⁶ :

³⁵ Il en existe une sur chacun des six albums de 1983 à 2002 : *Morgane de toi* (1983), *Mistral gagnant* (1985), *Il pleut* (1988), *C'est pas du pipeau* (1991), *Lolito Lolita* (1994), *Elle a vu le loup* (2002).

³⁶ Le Mistral gagnant est un bonbon. Il s'agit d'un sachet papier de poudre sucrée dans lequel on insérait une "paille" destinée à aspirer. Certains sachets étaient gagnants et permettaient d'en avoir un autre gratuitement (source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Mistral_gagnant).

Ah... m'asseoir sur un banc
cinq minutes avec toi
regarder le soleil
qui s'en va

Te parler du bon temps
qu'est mort et je m'en fous
te dire que les méchants
c'est pas nous

Au-delà de ce premier degré attendrissant, il ne faut pas perdre de vue que le coénonciateur de ces chansons est le public et qu'à ce titre, il ne s'adresse donc plus uniquement à sa fille, mais aussi à son public.

Te parler du bon temps
qu'est mort ou qui r'viendra
en serrant dans ma main
tes p'tits doigts
(...)
Et entendre ton rire
qui lézarde les murs
qui sait surtout guérir
mes blessures

Nous reviendrons sur l'utilisation de la métachanson au chapitre suivant, mais soulignons pour les besoins de notre démonstration la similitude entre les couplets précédents, extraits de *Mistral gagnant* (1985) et les deux premiers couplets de *Petite* (1988), une métachanson s'adressant à une groupie imaginée par le chanteur :

Un briquet allumé dans ton p'tit poing levé
Ton regard qui se noie dans mes yeux délavés
Un keffieh un peu louche jeté sur tes épaules
Mon prénom dans ta bouche, ma photo dans ta piaule

Tes lèvres qui murmurent ces futilités refrains
Qui rouvrent des blessures dans ton cœur et le mien
Ton sourire un peu triste, une larme en cadeau
À l'accordéoniste qui fait pleurer mes mots

L'analyse de ces deux extraits révèle des similitudes qui mènent à un désir de rapprochement, physique et psychologique, afin de recréer le clan symbolique qu'il était parvenu à légitimer

au début de sa carrière. Ce « rapprochement » départage les clans comme à l'époque des loubards, même si l'énonciateur n'est pas très explicite quant aux raisons idéologiques qui motivent ce besoin de fracturer le monde en deux clans. Son discours demeure en effet très manichéen :

Fais gaffe, dehors c'est pas mieux
Y'a d'la haine dans tous les yeux
Y'a des salauds très dangereux
Et des imbéciles heureux
Je suis mille fois meilleur qu'eux
Pour soigner tes petits bleus
Tu peux pas t'casser, y pleut
Ça va tout mouiller tes ch'veux³⁷

Nous observons au fil de son discours paternel que ces « salauds très dangereux » sont en réalité les mêmes adversaires que jadis, à savoir les bourgeois et leurs alliés, représentant la Loi et l'Ordre. L'énonciateur encourage alors sa fille (son public) à se ranger à ses côtés et à ne pas reproduire le modèle traditionnel bourgeois, garant de l'ordre social :

Tu sais que les grands
Ceux qu'on s'ra jamais
Suivent leurs chaussures
Sans rien regarder

Nous piétineraient même
Tranquilles, pour un peu
Tout ça parce qu'on s'aime
Qu'on vit pas comme eux
(...)
C'est pas des histoires
C'est pas du pipeau
Fais gaffe à jamais
Suivre les troupes³⁸

L'énonciateur pousse la « leçon » paternelle plus loin sur la pièce *Lolito Lolita* (1994).³⁹ Ce texte ne contient pas seulement des mises en garde contre les adversaires, mais une

³⁷ *Il pleut*, 1988.

³⁸ *C'est pas du pipeau*, 1991.

³⁹ Il est intéressant de noter au passage l'adresse à la fois masculine et féminine, désignation des énonciataires, mais aussi clin d'œil au désir d'avoir un fils...

description de ses adversaires, rouages de la société capitaliste que le chanteur *enragé* n'a jamais cessé de dénoncer :

Plus haut viennent les soldats
 Lolito Lolita
 Plus haut viennent les soldats
 Ils tireront sur toi
 Pour protéger l'État
 La propriété, la loi
 Ils piétineront tes droits
 Lolita

Moins nombreux malgré leur poids
 Lolito Lolita
 Viennent curés et prélats
 Ils prieront pour toi
 Ils te diront: "Ferme-la,
 Travaille, consomme et tais-toi,
 Et le ciel t'appartiendra"
 Lolita

Tout en haut il y a les rois
 Lolito Lolita
 Tout en haut il y a les rois
 Qui règnent sur toi
 Ils ont décidé des lois
 Qui font que tu resteras
 Toujours tout en bas
 Leurs putains c'est les médias

En somme, l'énonciateur paternel met en scène sa tentative de s'adjoindre – discursivement parlant – la complicité de sa fille dans son désir de changer le monde, dans son dessein à la fois humaniste et pamphlétaire. Il souhaite que le clan familial remplace le clan des *potes* au rang de communauté subversive, à laquelle est convié un public qui ne demande pas mieux.

3.3.4 « Je » est Lolita

Cette complicité père-fille (ou énonciateur-coénonciateur, ne l'oublions pas) trouve son aboutissement par une troisième voie narrative plutôt inusitée : le « je » est alors celui de sa

filles. Ce type d'énonciation est présent à trois reprises dans son œuvre, la première fois sur la pièce *Marchand de cailloux* (1991) :

Dis, papa, quand c'est qu'y passe
Le marchand d'cailloux
J'en voudrais dans mes godasses
À la place des joujoux
Avec mes copines en classe
On comprend pas tout
Pourquoi des gros dégueulasses
Font du mal partout

L'énonciateur habituel chante (on reconnaît sa voix), mais l'instance d'énonciation, elle, est féminine. La scène d'énonciation n'engendre pas pour autant une nouvelle figure de garant, liée à Lolita. Personne n'est dupe du manège : la « voix » de sa fille sert à poursuivre son œuvre pamphlétaire et humaniste. Renaud ne s'en cache d'ailleurs pas, mettant dans la bouche de sa fille les mots suivants à la fin de la chanson, autant pour légitimer cette prise de parole par personne interposée que pour stimuler la complicité avec son public (par autodérision) :

Dis, papa, quand c'est qu'y passe
Le marchand d'cailloux
J'en voudrais dans mes godasses
À la place des joujoux
Mais p't'êt' que sur ta guitare
J'en jett'rai aussi
Si tu t'sers de moi, trouillard,
Pour chanter tes conn'ries

Dans son *Discours de Suède*, Albert Camus affirme que l'artiste engagé est celui qui ressent une grande solitude qui le pousse à créer, mais une intense communion à tous les hommes qui nourrit cette création. La pièce *Marchand de cailloux* relève de ce sentiment de communion.

J'veux donner d'l'amour bien chaud
À ceux qu'ont plus rien
Est-c'que c'est ça être coco
Ou être un vrai chrétien
Moi j'me fous de tous ces mots
J'veux être un vrai humain...

Par les préoccupations et le ton résolument humanistes, cette chanson s'inscrit dans le sillage des portraits engagés des opprimés et des laissés-pour-compte (cf 3.2). Mais c'est sur le plan de l'énonciation qu'elle s'avère la plus intéressante. En « prêtant le micro » à Lolita, l'énonciateur réalise cette complicité discursive tant souhaitée. Du coup, le clan familial n'est plus un fantasme : il existe officiellement.

De plus, la « prise de parole » discursive de Lolita constitue la preuve que les discours humaniste et pamphlétaire renaudiens s'adressent désormais à une autre génération. Les idées anarchistes ont peut-être été diluées dans un vocabulaire plus tendre, mais elles demeurent et se transmettent, de père en fille (et du chanteur à un public qui s'élargit sans cesse). La seconde pièce où Lolita « prend la parole », intitulée *C'est quand qu'on va où?* (1994), en est un bon exemple :

C'est quand même un peu galère
D'aller chaque jour au chagrin
Quand t'as tell'ment d'gens sur Terre
Qui vont pointer chez "fout-rien",
'vec les d'voirs à la maison
J'fais ma s'maine de soixante heures,
Non seul'ment pour pas un rond,
Mais en plus pour finir chômeur!

Veulent me gaver comme une oie
'vec des matières indigestes,
J'aurai oublié tout ça
Quand j'aurai appris tout l'reste,
(...)
Si j'dois m'avaler tout ça
Alors je dis : « Halte à tout ! »
Explique-moi, Papa,
C'est quand qu'on va où ?

Le rapprochement avec la pièce *Étudiants – poil aux dents* (1981) est inévitable. *L'anarcho-mitterandiste* a réussi à remanier son discours à la sauce moderne, rejetant toujours le système scolaire capitaliste, allié du pouvoir de l'État. À travers sa fille, l'énonciateur médite sur l'avenir qui se profile, pour elle et pour tous ceux et celles qui partagent son point de vue rebelle.

Bref, le chanteur se « sert » de sa fille pour énoncer ce subtil mélange de discours humaniste et pamphlétaire qui laisse entrevoir ses motifs avoués (un monde dans lequel (tous) les hommes seraient libres et égaux) et non avoués (la poursuite de cette dialectique de clans). L'image du garant paternel est à la fois anarchiste et humaniste : le mariage entre les scénographies est définitivement consommé.

3.4 « Je » et le discours féministe

Renaud, ardent défenseur du discours féministe? Celui-là même qui chantait *Adieu minette* en 1977, *Ma gonzesse* en 1979 et *L'auto-stoppeuse* en 1980? Qui hurlait, presque, sur la pièce *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?* (1980) :

J'déclare pas, avec Aragon,
qu'le poète a toujours raison.
La femme est l'avenir des cons,
et l'homme n'est l'avenir de rien.⁴⁰

Disons qu'à partir de 1983, son discours humaniste laisse place à une ouverture au discours féministe, ouverture non explicitement avouée, mais néanmoins présente. Et sans doute que la clé pour percer à jour cette ouverture est le dernier vers de l'extrait précédent. Comme son affection pour la gauche, qui se nourrit davantage, sinon presque exclusivement d'une haine viscérale de la droite, son attirance pour le discours féministe se nourrit de son désabusement à l'égard de l'homme, au sens masculin du terme.

Voici les deuxième et troisième couplets de la pièce *Morgane de toi* (1983), dans laquelle, rappelons-le, il s'adresse à sa fille :

Attends un peu avant d'te faire emmerder
Par ces p'tits machos qui pensent qu'à une chose
Jouer au docteur non-conventionné
J'y ai joué aussi je sais de quoi j'cause

⁴⁰ Aragon est l'auteur de la célèbre maxime *La femme est l'avenir de l'homme* : elle provient du bandeau de la première édition du *Fou d'Elsa*, qu'il affichait comme un mot d'ordre. Elle constitue une transcription personnelle de la formule de Marx : « L'homme est l'avenir de l'homme » (source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Aragon).

J'les connais bien les play-boys des bacs à sable
 J'draguais leurs mères avant d'connaître la tienne
 Si tu les écoutes y t'feront porter leurs cartables
 Heureusement qu'j'suis là que j'te regarde et que j't'aime

Non seulement ce père aimant n'est plus un loubard, mais en plus il dénonce les attitudes machistes dès le bac à sable! L'effet est rigolo, mais le chanteur est sincère, puisqu'il n'hésite pas à transposer le même discours au monde des adultes sur la pièce *Miss Maggie* (1985) :

Femmes du monde ou bien putains
 qui bien souvent, êtes les mêmes
 Femmes normales, stars ou boudins
 femelles en tout genre, je vous aime

Même à la dernière des connes
 je veux dédier ces quelques vers
 issus de mon dégoût des hommes
 et de leur morale guerrière

En dépeignant les hommes comme des « fanatiques fous furieux / abreuvés de haine et de bière », il signifie en réalité au coénonciateur qu'il cautionne la montée en puissance des femmes dans la société... pourvu qu'elles ne soient pas comme *Miss Maggie* (Margaret Thatcher⁴¹)!

Il est également intéressant de souligner, dans cette optique d'ouverture au discours féministe, que l'image de son public, sur la pièce *Petite* (1988), s'incarne en une femme et non un homme. Cela corrobore l'hypothèse formulée précédemment, selon laquelle le chanteur se donne ainsi la chance de modifier/bonifier la composition originale de son public. En célébrant la femme (sa femme, bien sûr, mais aussi les femmes en général), il a plus de chances de séduire l'auditoire féminin qu'il n'en avait avec ses histoires de *potes*.

Mais en bout de ligne, ce n'est pas son ouverture au discours féministe qui ressort clairement, mais bien son rejet des modèles masculins existants (les sportifs et les intellectuels de façade, entre autres, voir chapitre suivant) et sa tentative de définir un nouveau modèle, en quelque sorte, à travers son propre discours. Comme si le chanteur ne trouvait plus, autour de lui, de

⁴¹ Premier ministre du Royaume-Uni de 1979 à 1990.

potes valables, de modèles masculins satisfaisants. Pas surprenant alors que la plupart de ceux qu'il souhaite rejoindre à sa mort, sur la pièce *Mon bistrot préféré* (2002), ne soient déjà plus de ce monde (Brassens, Gainsbourg, Coluche, Tonton, etc.)

Mon bistrot préféré, quelque part dans les cieux
 Je l'avoue, désolé, manque de femmes un peu
 Mais les amis, les *potes*, qui le hantent toujours
 Savent aussi bien qu'elles ce que c'est que l'amour

Bref, cette ouverture au discours féministe tient davantage à un désabusement envers les hommes, que nous abordons au prochain chapitre.

3.5 Conclusion

La scénographie du discours humaniste, dont l'embryon apparaît sur les albums *Ma gonzesse* (1979) et *Le retour de Gérard Lambert* (1981), se déploie pleinement à partir de l'album *Morgane de toi* (1983). Nous avons qualifié ce discours d'*humanisme vulgaire*, car il laisse entrevoir la tendresse de l'énonciateur envers ses proches et ses contemporains, une tendresse qui tranche avec son discours anarchiste des années soixante-dix.

Nous avons d'abord voulu démontrer que le glissement du chanteur vers la gauche politique incarnée par le parti socialiste alors au pouvoir n'est en réalité qu'un repli stratégique. Lorsqu'il se positionne *contre* la droite plutôt que *pour* la gauche, Renaud préserve son statut de franc-tireur, ce qui lui permet de jouer à la fois la carte de l'humaniste épris de justice sociale et celle du pamphlétaire indigné. Il en va de même pour son engagement humanitaire, social et personnel, qui s'incarne en chanson dans sa propension à défendre les opprimés et les laissés-pour-compte de ce monde « barbare ». Nous ne doutons pas de ses bons sentiments, mais nous constatons que cela lui donne l'occasion de « tirer le premier », encore une fois, sur ses vieux adversaires que sont l'État, la bourgeoisie et la Loi.

Chez Renaud, tout n'est que posture et positionnement, afin de mieux élaborer un discours manichéen où l'argumentation est absente; ce qui lui importe, avant tout, est de renforcer

cette logique de clans. Il y parvient encore davantage en troquant le clan des loubards, qui rejoint somme toute un public restreint, pour le clan familial.

Cela se traduit, concrètement, par l'émergence d'un « je » qui mène de front un discours amoureux et un discours paternel, voire même une ouverture au discours féministe. Les adjuvants, ou plutôt les adjuvantes de son discours, sa fille en tête, deviennent alors ses alliées dans sa lutte envers l'autorité et les modèles de la société néolibérale qui se profile à l'horizon.

À ce stade de sa carrière, les trois scénographies s'entremêlent et nous offrent une image de garant anarchiste-humaniste, et donc l'*ethos* d'un chanteur à la fois enragé et engagé. Il nous reste maintenant à analyser pourquoi Renaud a pu donner de lui-même l'image d'un chanteur désabusé au cours des dernières années.

CHAPITRE IV

LE DÉSABUSEMENT

Nous posons, en amorce de ce chapitre, une hypothèse dans le sillage de la conclusion du chapitre précédent : chez Renaud, tout n'est que postures. Posture de l'apprenti chanteur (scénographie du discours artistique-littéraire), posture du loubard rebelle et anarchiste (scénographie du discours pamphlétaire), posture de l'humaniste engagé (scénographie du discours humaniste).

Ce jeu de postures et d'attitudes ne vise, en bout de ligne, qu'un seul et unique but : départager clairement le clan renaudien (lui, ses *potes*, ses musiciens, sa famille et son public) de celui de ses adversaires (la bourgeoisie, l'État, la Loi, etc.), dans le but de s'adjoindre la complicité du public. « L'acte même de partager renvoie de plus en plus à des opérations d'exclusion ou, à l'inverse, d'inclusion... La fraternité n'est plus que l'union d'un groupe sélectif qui rejette tous ceux qui ne font pas partie de lui (...)»¹

Cette logique de clan nous ramène à ce que Garand et Denis avançaient (voir infra., p. 49) : pour le premier, l'utilisation de la polémique vise avant tout le triomphe de l'individu et de son image; tandis que pour le second, les textes de l'artiste engagé doivent être immédiatement efficaces et toucher un public. Dans les deux cas l'effet recherché est le même : rallier le plus de gens possible à une cause, fidéliser un public afin de poursuivre une carrière, en se constituant une *communauté* d'admirateurs.

Nous tentons dans ce chapitre de démontrer que, dans la deuxième partie de sa carrière, l'auteur-compositeur-interprète marie de plus en plus les trois scénographies et que ses postures de garant à la fois anarchiste (enragé) et humaniste (engagé) relèvent bien de cette

¹ Lipovetsky, *L'ère du vide*, op.cit., p. 93, citant Richard Sennett *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Éd. Du Seuil, 1979, p. 203.

logique de clan. Elles convergent également vers une autre facette de l'*ethos* renaudien : l'image d'un chanteur désabusé qui, paradoxalement, est tout aussi rassembleuse que les deux autres.

4.1 Le chanteur populaire amer (scénographie du discours artistique-littéraire)

Sur la pièce *Mon amoureux* (1994), où « je » est Lolita, sa fille lui dit : « T'en fais pas Papa, mon amoureux tu l'aim'ras / Il écoute que Brassens et toi ». En se plaçant, sinon sur le même pied, disons « sur le même vers » que celui qu'il nommera « des poètes, le Prince »² (*Mon bistrot préféré*, 2002), l'apprenti chanteur de jadis confirme qu'il appartient désormais aux plus grands noms de la chanson française.

Les textes de la période 1983-2002 témoignent de cette transition entre l'apprenti chanteur et le chanteur. Car il est désormais un chanteur et pas n'importe lequel : l'un des plus populaires de France, autant sur scène – il a triomphé à l'Olympia, du 5 au 24 janvier 1982 – que sur disque. L'album *Morgane de toi* (1983) s'écoule à plus d'un million deux cent mille exemplaires en quelques mois et la compagnie Virgin lui offre « ce qui est présenté à l'époque comme le contrat du siècle : on parle de dix-huit millions de francs (...) »³.

Comment le rebelle anarchiste peut-il devenir un chanteur *populaire*? Pour négocier ce changement d'image, Renaud utilise, comme en début de carrière, la métachanson, qu'il allie à son discours humaniste ou à son discours pamphlétaire.

4.1.1 L'axe de conjonction créateur/communauté

Dans le discours renaudien, le passage entre l'image projetée d'apprenti chanteur à celle de chanteur populaire semble coïncider avec l'émergence du discours amoureux:

² Il a enregistré, en 1995, un album intitulé *Renaud chante Brassens*, composé uniquement des pièces préférées de son idole.

³ Crimon, *Renaud*, *op.cit.*, p. 32.

Pochtron pochtron
 Tu f'rais mieux d'm'écriture une chanson
 Pochtron pochtron
 C'est c'que m'dit ma femme
 Qu'aime bien mes chansons

Ce refrain de *Pochtron!* (1983), autoportrait rempli de dérision dans lequel l'énonciateur évoque ses penchants pour la bouteille, illustre bien l'assurance qu'il a acquise. Comme un public de plus en plus nombreux, sa femme aime ses chansons et le pousse à en écrire d'autres, sous-entendant qu'il n'y a désormais plus aucun doute sur le métier de Renaud : il *fait chanteur*. Lorsque celle-ci le quittera, vingt plus tard, il écrira *Tout arrêter...* (2002) :

Tout arrêter, terminé! finies les chansonnettes, ma voix enfumée
 Le troubadour est fatigué
 Mais jamais j'n'arrê'trai de t'aimer

L'image de chanteur *populaire* est donc liée à son discours amoureux, lequel s'étend également, de façon métaphorique, à son public, comme sur la pièce *Petite* (1988), évoquée au chapitre précédent.

Quinze ans, seize ans à peine
 Garde-moi ton amour
 Garde-toi de la haine
 Quinze ans, seize ans, je t'aime
 Comme j'aime le jour
 Petite, qui se lève

Selon Bouchard, ce genre de métachanson relève de l'axe de conjonction entre le créateur et la communauté, puisqu'elle fait état de la relation qu'entretiennent l'artiste et son public grâce à une métaphore amoureuse (« Mon prénom dans ta bouche, ma photo dans ta piaule »). Renaud a confirmé qu'il s'agissait d'une chanson d'amour, en la présentant en spectacle pour la première fois au Zénith, en octobre 1988 : « J'ai hésité avant de l'écrire, puis finalement je l'ai écrite. J'ai hésité avant de l'enregistrer, puis finalement je l'ai enregistrée. J'hésitais même à la chanter, puis finalement je la chante. Manière de vous dire que je vous aime, autant que vous m'aimez. »⁴

⁴ *Ibid.*, p. 38.

Il s'agit d'ailleurs de la seule pièce de son œuvre qui évoque explicitement une image de son public, et qui paraît sur un disque (*Putain de camion*, 1988) considéré comme un échec commercial par rapport aux deux albums précédents. Les raisons de cet « échec » (il en a néanmoins vendus près de 600 000 exemplaires) ont beaucoup à voir avec la négociation de son image.

4.1.2 Renaud et l'institution

Rappelons que la métachanson, jumelée avec la scénographie du discours pamphlétaire, avait permis à l'apprenti chanteur de se positionner hors de l'institution en début de carrière, lui qui souhaitait ne pas être « récupéré » (*Société tu m'auras pas*, 1975) et qui plus tard légitimait sa parole violente en affirmant ne chanter que pour les « dingues » (*Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?*, 1980). Au cours des années 1983 à 2002, le recours à la métachanson lui permet de redéfinir son rapport à l'industrie musicale et à la communauté artistique.

Sur la pièce *Ma chanson leur a pas plu* (1983), l'énonciateur tente de refiler un de ses textes à des chanteurs reconnus :

J'avais écrit une chanson
Un vrai tube un truc en or
'vec des paroles en béton
Une musique le genre *Milord*
C'était pas vraiment mon style
Je m'suis dit : j'vais la placer
Ça d'vrait pas être difficile
Y'a d'la demande dans c'métier

Il souhaite ainsi démontrer « à la masse du public [qu'il est] aussi reconn[u] par les gens du milieu et, surtout, par [ses] pairs. »⁵ Il aborde Jean-Patrick Capdevielle, Bernard Lavilliers et Francis Cabrel, proposant à chacun une chanson différente, qui se veut une parodie du style d'écriture de chacun de ces artistes. Pour Cabrel, il va même jusqu'à oser une imitation plutôt réussie, empruntant l'accent typique du chanteur :

⁵ Bouchard, *La méta-chanson au Québec...*, op.cit., p. 88.

'lors j'ai rencontré Cabrel
 Assis au bord d'l'autoroute
 J'ui ai dit : ma chanson s'appelle
 « Sur le chemin de la route »
 Et c'est l'histoire d'une nonne
 Amoureuse d'un caillou,
 Dans sa vie y'a plus personne
 Que les marchands et les fous,
 Elle veut retrouver sa terre
 Et ses chèvres et ses brebis
 Fuir le doute et la poussière
 Et revoir sa Normandie.

Selon Bouchard,

[...] l'artiste qui use de ce genre de métachanson le fait parce que ces "autres artistes" sont alors perçus comme étant beaucoup plus aptes (et plus sévères) que le public à juger de la qualité d'un créateur. Indiquant l'"approbation" de ses pairs à l'intérieur même de ses chansons, l'énonciateur tend alors à renforcer sa notoriété en tant qu'artiste; il est un "grand" reconnu comme tel par ces grands eux-mêmes. Il fait dorénavant partie de cette "belle famille d'artistes" si enviés par le public.⁶

Or, comme le titre l'indique dans le cas de *Ma chanson leur a pas plu*, il est « rejeté » par les chanteurs reconnus (et donc par l'institution). Son image de franc-tireur s'en trouve renforcée. Il est un chanteur populaire (son succès en est la meilleure preuve), mais il se classe lui-même dans une catégorie à part. Sur le plan discursif, il réussit donc un véritable tour de force : celui de demeurer hors du champ institutionnel⁷ tout en *flirtant* malgré tout avec « ce club très sélect qu'est celui des chanteurs populaires. »⁸

Il demeure donc à la frontière de l'institution en conservant cette image de franc-tireur qu'il doit à son discours pamphlétaire (à sa posture anarchiste). Celui-ci est particulièrement virulent envers les journalistes (*culturels*, la précision n'est pas surperflue), ainsi qu'envers certaines publications et a, de ce point de vue, une incidence majeure sur sa représentation en

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ Sur le plan discursif seulement car dans la réalité, il a pleinement intégré l'institution.

⁸ Bouchard, *La méta-chanson au Québec...*, *op.cit.*, p. 87.

tant que chanteur populaire. On retrouve plusieurs occurrences de ce type d'attaques, disséminées çà et là dans son œuvre. En voici deux exemples :

Trois matelots (1985) :

Le deuxième de ces matelots
 était Corse dans toute sa peau
 mais l'était méchant comme la tourmente
 vicieux comme une déferlante
comme un article de Jean Cau⁹
 (...)

 Simple soldat, brave matelot
 surtout ne m'en veuillez pas trop
 cette chanson je ne l'ai chantée
 que pour les planqués, les gradés
les abonnés du Figaro¹⁰

Chanson dégueulasse (1988), dans laquelle l'énonciateur explique pourquoi « la jolie Julie », le personnage féminin de sa chanson, pue des pieds :

Comme quelqu'un qu'aurait marché dans la tête
 À Ducon-Pauwels¹¹ ou à B.H.L.
 Comme quelqu'un qu'aurait taillé ses chaussettes
 Dans un vieux Libé aux pages culturelles

Libé est le diminutif de *Libération*, journal quotidien généraliste et national français fondé sous l'égide de Jean-Paul Sartre en 1973. « Positionné à l'extrême gauche à ses débuts, *Libération* évolue vers la gauche sociale-démocrate au début des années 1980, suite au départ de Sartre. Le journal conserve néanmoins des convictions libertaires bien ancrées. »¹² En mars 1986 paraît cependant un article intitulé *Séchan Séché*, dans lequel le journal « dit

⁹ Écrivain et journaliste français, il fut secrétaire de Jean-Paul Sartre et journaliste à *l'Express*, au *Figaro* et à *Paris-Match*.

¹⁰ *Le Figaro* est un journal français, le plus ancien quotidien national encore publié (depuis 1826). D'une façon générale, sa ligne éditoriale est de droite ou de centre-droit, selon le spectre politique français habituellement utilisé.

¹¹ Il fait référence ici à Louis Pauwels, journaliste et écrivain français qui dirigea les services culturels du *Figaro*, où il établit les bases du *Figaro-Magazine*, hebdomadaire dont il prit la tête jusqu'en 1993. Le cas de B.H.L (Bernard-Henri Lévy) est différent. Nous y revenons par la suite.

¹² Source : [www. http://fr.wikipedia.org/wiki/Libération](http://fr.wikipedia.org/wiki/Libération).

clairement ce qu'il pense de Renaud. Et d'une certaine forme de succès commercial massif »¹³ :

Si Renaud Séchan est si déplorable, ce n'est pas parce qu'il joue au rouge, ni parce qu'il est esthétiquement trois fois nul (auteur-compositeur-interprète), c'est parce qu'il est faux comme les blés (qu'il ramasse): de la pointe des cheveux jusqu'à celle des santiags, en passant par "l'accent".¹⁴

Renaud considère cet article comme une déclaration de guerre. Deux ans plus tard, lors de la sortie de son album *Putain de camion*, il refuse de se plier aux exigences promotionnelles habituelles. Il s'en explique en rappelant l'expérience désagréable qu'il a vécue sur le plateau de l'émission télévisée *Porte-Bonheur*, animée par Patrick Sabatier. Lui faisant remarquer qu'il avait de jolies bagues en or, l'animateur avait demandé à la caméra d'effectuer un gros plan sur les mains de Renaud. « C'était une façon nulle de dire, sans le dire, bien sûr : *Oui vous chantez la révolte, le refus d'un certain monde, et en réalité vous avez de l'argent, vous êtes bourgeois, etc.* J'ai trouvé ça plutôt mesquin »¹⁵, affirme Renaud dans *Paroles et Musique* en avril 1988, la seule publication à laquelle il ait accepté de livrer une entrevue.

Sur le plan de l'énonciation, de tels propos mettent en péril le fragile équilibre de sa posture de rebelle et de chanteur populaire. Mais le chanteur persiste et signe, intensifiant son discours pamphlétaire envers les médias et les *journaloux*, notamment avec la métachanson *Allongés sous les vagues* (1988), qui paraît sur son album suivant.

Parodie des chansons légères et estivales de certains artistes, chacun des refrains de cette pièce est sans pitié pour les médias commerciaux que sont la télévision, les radios FM et les « boîtes minables », qui selon l'énonciateur gavent leur public de ce genre de chansons.

Qu'est-ce qu'y faut pas chanter
Comme conneries affligeantes
Pour espérer entrer
Un jour au Top Cinquante

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Libération*, no. 7764, Hors-série, mardi 25 avril 2006, p. 61.

¹⁵ Wodrascka, *Docteur Renaud...*, *op.cit.*, p. 164.

Ce mépris affiché pour les médias dit de masse n'est cependant pas sans risque pour l'image du chanteur, qui voit les ventes de ce disque, intitulé *Putain de camion*, chuter de moitié par rapport au précédent. Mais Renaud n'en a cure car ses salles ne désemplissent pas.¹⁶ Sur son disque suivant, il poursuit sur sa lancée avec la pièce *L'aquarium* (1991) :

Énervé par France Intox
Les FM et les juke-boxes
J'ai balancé ma radio
Par la fnêtre

Sur le même album, il reprend la formule décrite précédemment, avec la pièce *Ma chanson leur a pas plu (suite)*, presque identique à celle proposée en 1983 :

Mon disque était terminé
Y m'restait trois quatre chansons
Qu'j'voulais pas foutre au panier
Qu'étaient vraiment trop canon
'lors je m' suis dit : « Rebelote »
Une fois de plus j'vais essayer
De les r'fourguer à des potes
Des fois qu'eux y s'raient plantés

Impossible de ne pas relever, au passage, l'avant-dernier vers : les autres chanteurs sont maintenant considérés comme des *potes*, au sens où ils pratiquent le même métier que l'énonciateur, ce qui confirme son adhésion à l'institution. Toujours sur le mode parodique, ce dernier propose cette fois-ci ses chansons à « un groupe de rap d'enfer », puis vient au Québec¹⁷ rencontrer Roch Voisine (alors une grande vedette), et en propose également une à Jean-Jacques Goldman. Bien entendu, tous refusent et plutôt que de se résoudre à chanter lui-même ses chansons, l'énonciateur choisit de « parrainer » un inconnu et d'en faire une « star » :

Manque de bol y m'restait plus
Qu'une chanson vraiment craignos
Je tombe sur un trou du cul
Qui rev'nait de Roland-Garros

¹⁶ Pour la troisième fois en quatre ans, il s'offre le Zénith en octobre 1988, durant trois semaines (total : six mille spectateurs).

¹⁷ Renaud a eu un coup de cœur pour le Québec lors de sa première visite, du 10 au 20 juillet 1984. Il a même possédé une résidence à Montréal durant quelques années.

Une espèce de tête pleine d'eau
Robinet derrière la nuque !

J'ai dit : Excuse-moi mecton
Tu voudrais pas faire chanteur ?
T'es largement assez con
Et t'es beau comme un docteur
J'ai une chanson qui s'appelle
« Ell' fsait du vélo sans selle »
On l'enregistre dès ce soir
Et demain t'es une rock-star
On a fait effectiv'ment
Numéro Un tout l'été
Et c'était tell'ment navrant
Que *Libé* a adoré !

Alors pour les remercier
Je m'suis abonné, pas con
J'ai toujours besoin d'papier
Pour emballer mes poissons !

Le chanteur, critique avant l'heure des phénomènes de fabrication d'idoles instantanées, style Star Academy¹⁸, se trouve à fustiger le spectacle médiatique (et *Libé* au passage) auquel il se trouve lui-même à prendre part! Force est d'admettre que si son public ne crie pas à l'imposture, c'est que Renaud a su renouveler sa position au cœur de ce spectacle médiatique : celle du franc-tireur, légèrement en retrait afin de mieux critiquer. Et la férocité de son discours pamphlétaire atteint la ou plutôt les cibles. Il réactualise d'ailleurs ce discours anti-médias en 2002, sur la pièce *Je vis caché* (2002) :

Loin des projos, loin des télés
Et des animateurs blaireaux
De ces crétins dégénérés
Fringués, coiffés comme des proxos

Loin des journaux et des radios
Des interviews conformistes
Par des zombies mongolitos
Un peu nazes, souvent fumistes

¹⁸ Émission-jeu française de télé réalité diffusée sur TF1 (le concept sera repris et adapté au Québec sous le nom « francisé » de Star Académie).

Loin des questions parfois obscènes
 Ridicules ou bien vic' lardes
 Des nullos de la bande FM
 Rois de la musique ringarde

Il dénonce et il refuse (encore une fois) de participer à cette « mascarade », née au cœur même de l'industrie musicale, mais pour la première fois, il avoue qu'il y a un prix à payer pour cette posture de franc-tireur :

Pour vivre heureux je vis caché
 Au fond de mon bistrot, peinard
 Dans la lumière tamisée
 Loin de ce monde de ringards¹⁹

Le chanteur est-il isolé? Tout cela n'est que posture. Bien sûr, il a vécu une période creuse, mais elle était due à ses déboires personnels (rupture amoureuse et problèmes d'alcool, entre autres) et non à une désaffection de son public. Le fait de chanter ses déboires, sur son album *Boucan d'enfer*, en 2002, n'est d'ailleurs pas anodin. Ce faisant, il imprègne le pacte autobiographique d'un *ethos* de chanteur désabusé. Mais il n'est pas véritablement seul, il suffisait de porter davantage attention au refrain suivant :

Pour vivre heureux, je vis caché
 Au fond de mon bistrot, peinard
Avec mes potes, des vrais de vrai
 Loin de ce monde de fêtards²⁰

Tous ces potes, ce sont les amis du bistrot, bien sûr, mais aussi le public avec lequel il renoue sur *Boucan d'enfer*. Au final, toutes ces métachansons pamphlétaires lui auront permis d'opérer la transition de l'apprenti chanteur au chanteur populaire, en légitimant d'abord son statut d'artiste créateur de chansons auprès de son public (du coénonciateur), puis en se repositionnant en marge de l'industrie d'une façon originale. D'abord « rejeté » par ses semblables, qu'il ridiculise avec affection, le rebelle désabusé critique ensuite le cirque qu'est devenu le spectacle médiatique (tout en en faisant lui-même partie intégrante). Cette posture de chanteur désabusé par l'industrie musicale se développe parallèlement à celles de l'humaniste et du pamphlétaire désabusé, que nous décrivons ci-après.

¹⁹ *Je vis caché*, 2002.

²⁰ *Ibid.*

4.2 L'idéaliste déçu (scénographie du discours humaniste)

Durant les années 1983 à 2002, nous avons démontré que le chanteur met en scène un discours humaniste duquel émergent la figure du mari et du père aimant, mais aussi celle du chanteur engagé socialement. Au fil des ans, ces deux aspects le conduisent également à développer une posture relevant du désabusement.

4.2.1 L'amoureux meurtri

Le coénonciateur n'est pas dupe de ce discours amoureux renaudien qui ne s'exprime qu'à travers les yeux de l'énonciateur, mais il joue le jeu, paradoxal, d'être témoin d'un amour « fait pour durer toujours », alors même que cet amour se frotte à la dure réalité du quotidien (cf l'*humanisme vulgaire* de Cornellier). Réalité qui finit d'ailleurs par rattraper le chanteur au tournant des années 2000, alors que sa femme le quitte. Fidèle à la scénographie du discours humaniste collée au pacte autobiographique, l'amoureux meurtri ne se défile pas.

Non, tout n'est pas dit dans les chansons, mais le sentiment j'le dis mieux en chanson qu'autrement. Quand j'ai envie d'parler à ma femme, des fois, il m'arrive de lui écrire une chanson pour exprimer c'que j'ressens plutôt que d'lui écrire un p'tit mot. En l'occurrence dans le dernier album, il y a quelques chansons qui laissent supposer qu'elle est partie. Il n'y a pas besoin de savoir lire entre les lignes pour deviner.²¹

Après une absence sur disque de huit ans²², Renaud offre à ses fans un album sur lequel quatre des quatorze chansons évoquent cette douloureuse rupture. Dès la première chanson de *Boucan d'enfer*, le coénonciateur apprend que les frasques de l'énonciateur sont à l'origine de la séparation du couple :

Renaud mérite des bravos
Car, en amour, et c'est sa gloire

²¹ Nous transcrivons à partir du documentaire d'Éric Guéret et Didier Varrod, *Renaud, le rouge et le noir*, 2002, Ceci-cela – Program 33 (#07273 54431 19 7/03098).

²² De 1994 à 2002.

Il est tendre comme un agneau
Pour une seule et même histoire

Renard se frotte à toutes les peaux
N'a que des aventures d'un soir
Avec des canons, des cageots,
Renard s'rait-il un brin vic'lard?

La pièce *Docteur Renaud, Mister Renard* constitue un autoportrait d'une lucidité décapante, sur lequel nous reviendrons en conclusion du présent mémoire. Comme le titre l'indique, l'énonciateur y esquisse les deux pans de sa personnalité. Remarquons que les frasques ne sont pas attribuées à Renaud, mais bien à Renard, le côté sombre, jusque là plutôt méconnu du public; alors que Renaud, lui, est l'amoureux fidèle que l'on connaît. Cette déchirure pratiquement schizophrénique sert bien le discours renaudien amoureux.

C'est à cause du désespoir
Qui tombe à cinquante ans bientôt
Que le Renard, tôt ou tard
Prendra le dessus sur Renaud

Aujourd'hui son amour se barre
Son bel amour, sa Domino
Elle quitte le vilain Renard
Mais aimera toujours Renaud

Il s'agit de la première et seule occurrence du prénom de son ex-femme dans toute son oeuvre (*Domino* pour Dominique, facilitant la rime avec *Renaud*). C'est le pacte autobiographique à son extrême, puisque l'énonciateur confirme que lui et le chanteur ne sont qu'une seule et même personne. La fiction rejoint la réalité, ce qui renforce l'*ethos* engagé du chanteur (au sens où l'entend Denis).

Sur le même album, les pièces *Cœur perdu* et *Boucan d'enfer*, qui a donné son titre à l'album, mettent en scène un énonciateur qui nous livre, apparemment sans pudeur, sa peine et sa douleur.

On r'connaît le bonheur, paraît-il
Au bruit qu'il fait quand il s'en va
C'tait pas l'dernier des imbéciles
C'lui qu'a dit ça

Mon bonheur j'viens d'le voir partir
 Après vingt berges, de sous mon toit
 J'ai plus qu'une envie c'est mourir
 Mais ça s'fait pas
 Mon cœur ressemble à Tchernobyl
 Et ma vie à Hiroshima
 Pourtant y'a bien pire que mourir
 Y'a vivre sans toi
 Pourtant y'a bien pire que mourir
 Y'a vivre sans toi...²³

Le garant qui émerge de ces chansons et qui évoque sa rupture est désabusé parce que délaissé, blessé avec son

Cœur en miettes, en détresse
 En compote
 En morceaux, en lambeaux
Au fond des bottes²⁴

La boucle semble bouclée : l'énonciateur, qui par son discours amoureux avait amorcé sa transformation de loubard à mari, se retrouve seul avec ses bottes ! Pour peu, on entendrait en écho *Manu*, composée en 1981, que d'aucuns ont lu comme étant une chanson que Renaud se destinait à lui-même, puisque son nom de baptême est *Renaud Pierre Manuel Séchan* :

Eh Manu rentre chez toi
 Y'a des larmes plein ta bière
 Le bistrot va fermer
 Pi tu gonfles la taulière
 J'croyais qu'un mec en cuir
 Ça pouvait pas chialer
 J'pensais même que souffrir
 Ça pouvait pas t'arriver
 J'oubliais qu'tes tatouages
 Et ta lame de couteau
 C'est surtout un blindage
 Pour ton cœur d'artichaut

Sauf qu'à l'époque, « une gonze de perdue » signifiait « dix copains qui r'viennent », alors qu'en 2002, la peine est plus difficile à consoler :

²³ *Boucan d'enfer*, 2002.

²⁴ *Cœur perdu*, 2002.

J'ai beau chercher auprès des potes
 Le réconfort de l'amitié
 Bientôt z'en auront plein les bottes
 De m'voir pleurer²⁵

À l'instar du chanteur populaire isolé dans son bistrot (*Je vis caché*, 2002), la posture de chanteur désabusé sied bien à l'amoureux meurtri, puisqu'il peut lui aussi pleurer sur l'épaule de ses admirateurs. Dans une entrevue accordée à Éric Guéret et Didier Varrod, réalisateurs du documentaire *Renaud, le rouge et le noir*, le chanteur avoue que sa prise de parole publique constitue un privilège que son ex-femme ne possède pas :

Elle a été émue par les chansons... et elle a trouvé ça un peu injuste que j'aie la chance, contrairement à elle, d'avoir des milliers d'oreilles et d'épaules sur qui (*sic*) me pencher pour répandre et chuchoter quelques p'tits mots d'amour comme ça... de chagrin et de rupture, de blessure. Elle n'a que quelques proches amis à qui se confier, sur l'épaule de qui pleurer... Moi j'en ai des millions... Eh oui ! Mais elle garde tout pour elle et elle trouve parfois que j'parle trop d'elle, qu'elle se sent encore prisonnière de mon amour et qu'elle voudrait respirer.²⁶

Le clan familial, qui lui était si cher, a éclaté; il est dévasté, certes, mais le message sous-jacent est le suivant : il ne lui reste que son public. Difficile de trouver une entreprise de séduction plus sournoise... et qui fonctionne, grâce à cet *ethos* du désabusement.

4.2.2 La fin de l'engagement

Comme nous l'avons vu, Renaud s'est impliqué dans plusieurs causes humanitaires à partir de 1983. En juillet 1985 survient un événement qui laissera des traces dans l'écriture du chanteur, alors invité vedette de la délégation française du Festival Mondial de la Jeunesse et des Étudiants de Moscou :

[...] lors du deuxième concert, au parc Gorki, dix mille personnes, apparemment choisies et triées sur le volet, sont venues pour écouter et applaudir Renaud. Mais au moment où il attaque les premières paroles de sa version du « Déserteur » :

²⁵ *Boucan d'enfer*, 2002.

²⁶ Nous transcrivons à partir du documentaire d'Éric Guéret et Didier Varrod, *Renaud, le rouge et le noir*, *op.cit.*

« *Monsieur le Président / J'vous fais une bafouille / Que vous lirez sûr'ment / si vous avez des couilles* », et qui dit plus loin : « Quand les Russes, les Ricains / F'ront péter la planète / Moi j'aurai l'air malin / Avec ma bicyclette / Mon pantalon trop court / Mon fusil, mon calot / Ma ration d'topinambours / Et ma ligne Maginot. » Environ trois mille spectateurs, qui comprennent « sans doute parfaitement very well » le Renaud dans le texte, se lèvent comme un seul camarade et quittent le spectacle. Bien sûr, la sortie était préméditée et Renaud, qui se faisait une joie de chanter en URSS, comme Montand en son temps, devait très vite « déchanter », en dépit d'articles élogieux dans la *Pravda* et de nombreuses diffusions de ses chansons sur les ondes des radios et à la télévision soviétiques. « J'étais furieux, bouleversé de colère et d'humiliation », dira-t-il, expliquant : « Tout s'effondrait pour moi, toutes mes illusions... tout ce à quoi je croyais, ou j'avais cru croire... »²⁷

Le résultat de ce revers moscovite, de cette désillusion, est la chanson *Fatigué* (1985), dont Renaud aurait écrit les paroles peu de temps après. Ce texte s'apparente, dans sa dureté, aux plus beaux pamphlets de ses années de jeunesse, à la différence qu'il n'y se trouve plus aucune trace d'espoir en la race humaine :

Fatigué d'habiter sur la planète terre
sur ce grain de poussière, sur ce caillou minable
sur cette fausse étoile perdue dans l'univers
berceau de la bêtise et royaume du mal

Où la plus évoluée parmi les créatures
a inventé la haine, le racisme et la guerre
et le pouvoir maudit qui corrompt les plus purs
et amène le sage à cracher sur son frère
(...)

La liste est bien trop longue de tout ce qui m'écœure
depuis l'horreur banale du moindre fait divers
il n'y a plus assez de place dans mon cœur
pour loger la révolte, le dégoût, la colère

Fatigué, fatigué
fatigué d'espérer et fatigué de croire
à ces idées brandies comme des étendards
et pour lesquelles tant d'hommes ont connu l'abattoir
Fatigué, fatigué

Nous avons analysé au chapitre précédent la cruelle déception éprouvée par Renaud à l'égard des élus socialistes, inévitable selon Baudrillard. Ce sentiment s'étend à l'engagement

²⁷ Crimon, *Renaud, op.cit.*, p. 34.

général du chanteur. « J'ai arrêté de croire en tous les idéaux / Arrêté de donner mon obole aux Restos »²⁸ chante-t-il sur la pièce *Tout arrêter...*(2002). Et sur la pièce *Je vis caché* (2002), il chante :

Mais bouger mon cul, m'engager
C'est pas d'main que vous m'y reprendrez
À part peut-être José Bové
Qui pourrais-je jamais aimer?

Je rêve d'un monde plus humain
Et je laisse parler ce brave
Les pétitions c'est plutôt bien
Mais vous n'y verrez plus mon blaze

Le désabusement y apparaît, encore une fois, comme une double posture. L'énonciateur renforce sa position dans la marge en se retirant de la sphère publique et sa posture désabusée ne vise qu'à lui adjoindre les faveurs d'un public qui partage sa déception.

Cette désillusion, propre à ceux qui souhaitaient « refaire le monde » dans les années soixante, est le fait du déclin de la contre-culture et, plus généralement, de la pensée de gauche devant la montée du néolibéralisme. À la lumière des écrits de Lipovetsky, dans son ouvrage *L'ère du vide*, il est raisonnable de croire que cette désillusion est directement reliée, sur le plan strictement scénographique, à la chronographie de départ du discours renaudien : Mai 68. Selon l'auteur et professeur de philosophie,

Nul doute également qu'avec sa mobilisation de masse et sa « prise de parole », Mai 68 ne soit la plus significative des résistances macroscopiques au désert des métropoles [...] Mais, simultanément, comment ne pas y relever la désertion et l'indifférence travaillant le monde contemporain : « révolution sans finalité », sans programme, sans victime ni traître, sans encadrement politique, Mai 68, en dépit de son utopie vivante, reste un mouvement laxiste et décontracté, la première révolution indifférente [...]»²⁹

Cette indifférence dont traite Lipovetsky s'apparente au désabusement renaudien, à la différence que ce dernier est forgé autant par une perte de repères (en fait de communauté,

²⁸ Les Restos du Cœur (ou Les Restaurants du Cœur) se composent d'une association nationale française et de 113 associations départementales. Leur but est de distribuer de la nourriture aux plus démunis (source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Restos_du_coeur).

²⁹ Lipovetsky, *L'ère du vide*, op.cit., p. 64.

qu'il tente de recréer à tout prix), que par la montée d'idéologies qui lui répugnent, à savoir, par exemple, le néolibéralisme qui sous-tend la société de consommation.

« Après l'agitation politique et culturelle des années soixante (...), l'espérance révolutionnaire et la contestation étudiante ont disparu, la contre-culture s'épuise, rares sont les causes encore capable de galvaniser à long terme les énergies »³⁰, écrit Lipovetsky. Renaud, lui, a lancé la serviette... concernant son discours humaniste engagé. Car le pamphlétaire rôde encore dans les parages.

4.3 Le rebelle nostalgique (scénographie du discours pamphlétaire)

Au fil des ans, le coénonciateur des chansons de Renaud a cette nette impression que le chanteur veut transmettre l'idée qu'il est le seul à monter au créneau et à passer à l'attaque, le seul à être assez lucide pour le faire. Cela rejoint la définition du pamphlétaire d'Angenot : « Autrement dit, le pamphlétaire est porteur d'une vérité à ses yeux aveuglante, telle qu'elle devrait de toute évidence imprégner le champ où il prétend agir – et pourtant il se trouve seul à la défendre et refoulé sur les marges par un inexplicable scandale. »³¹

La dernière partie de sa définition ne convient pas à Renaud, qui, comme nous l'avons vu, se positionne de lui-même en marge de l'industrie pour développer son discours pamphlétaire (le spectacle médiatique pourrait être vu comme celui qui le repousse sur les marges et contre lequel il lutte, mais il ne le présente pas comme tel).

En revanche, il lui importe de partager *sa* vérité, qui se nourrit de ses valeurs humanistes, tout autant que de ses critiques et de ses haines viscérales, qui, elles, n'ont pas changé depuis le début de sa carrière. Les attaques contre ses vieux ennemis n'empêchent pas le chanteur d'ajouter d'autres cibles à sa liste. Et au final, c'est un *ethos* de chanteur plutôt désabusé que laisse entrevoir son discours pamphlétaire.

³⁰ *Ibid.*, p. 72.

³¹ Angenot, *La parole pamphlétaire*, *op.cit.*, p. 38.

4.3.1 Les vieux ennemis

Les policiers en prenaient pour leur rhume dans les premières chansons de Renaud, puisque ceux-ci représentaient l'État durant les événements de Mai 68. En deuxième moitié de carrière, il délaisse sa haine des *flics* pour se concentrer sur d'autres cibles, et cela s'explique en partie parce que la topographie renaudienne a changé. Dorénavant plus au fait et davantage concerné par le sort des exclus et des opprimés de la planète entière (et plus seulement de ses concitoyens parisiens), ses pamphlets n'attaquent presque plus les *flics*.

On va quand même pas pleurer
Y'en a des plus paumés
Où t'as vu qu'j'allais faire une chanson
À la gloire d'un poulet?
Ça s'rait vraiment l'monde à l'envers
Le fond de la misère
Est-c'qu'on peut mettre de la musique
Sur la vie d'un flic?³²

En revanche, il aime toujours autant s'en prendre aux militaires : en plus de la pièce *Déserteur* (1983), les pièces *Trois matelots* (1985) et *La médaille* (1994) constituent de violents pamphlets antimilitaristes. Cette dernière pièce est construite autour de la statue du Maréchal de France³³ (le plus célèbre étant Pétain, mentionné par Renaud sur *Hexagone*, en 1975), qui se voit décorée « d'une gastrique offense » par un pigeon, et d'une gerbe de vomi par un « clodo »³⁴. Mais c'est toutefois les actes d'un enfant passant par là qui résument le mieux la pensée de l'énonciateur :

Un enfant est venu
Aux pieds de la statue
Du Maréchal de France
Une envie naturelle
L'a fait pisser contre elle
Mais en toute innocence

³² *La ballade de Willy Brouillard*, 1994.

³³ Actuellement en France, le maréchalat est une distinction ou une dignité, non un grade. Il est symbolisé par 7 étoiles (contre 5 étoiles pour le grade le plus élevé, général d'armée, les six étoiles allant autrefois au commandant en chef de la place de Paris). Est élevé aujourd'hui à la dignité de Maréchal, le chef d'une armée française victorieuse sur le sol français (source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Maréchal_de_france).

³⁴ Clochard en argot.

Maréchaux assassins
 Le même mine de rien
 A joliment vengé
 Les enfants et les mères
 Que dans vos sales guerres
 Vous avez massacrés

Le discours pamphlétaire renaudien de la période 1983-2002 est lié à son discours humaniste au sens où l'énonciateur trace des parallèles entre les méfaits de certains groupes (*flics*, militaires, patrons, voire même l'État) et le sort des laissés-pour-compte (les enfants et les mères dans l'extrait précédent, par exemple). Il ne s'agit certes pas d'une argumentation très développée, car elle relève toujours de la logique des clans, mais elle ouvre la porte aux raisons pour lesquelles certains groupes le mettent en colère. Il ne s'agit plus exclusivement de leur « cracher à la gueule des petites chansons méchantes » (cf *Société tu m'auras pas*, 1975).

Un autre exemple de ce discours pamphlétaire/humaniste est cet extrait de *La ballade de Willy Brouillard* (1994), dans lequel l'énonciateur résume sa haine des flics et des militaires :

Ben y vit entouré d'béton
 Au milieu d'une jungle à la con
 Y protège l'État, les patrons
 Ceux qui r'fourguent la came aux nistons³⁵

Garants de la Loi et de l'ordre, les policiers sont considérés par l'énonciateur comme les complices du pouvoir en matière de prolifération des drogues. Ce cas de figure (la drogue) illustre bien cette évolution du discours pamphlétaire renaudien depuis le début de sa carrière. En 1981, il chantait les ravages des drogues dures³⁶ sur la pièce *La blanche*, portrait de son pote Michel :

Toi tu t'fais une ligne moi j'bois une bibine
 Pendant qu'tu t'dopes j'fume mes deux paquets d'clopes
 Chacun son trip chacun son flip
 Toi c'est pas souvent qu't'as des parties gratuites

³⁵ Enfants en argot.

³⁶ Il laisse sous-entendre dans le reste de son oeuvre que les drogues douces n'ont rien de bien nocif.

J' préfère t' laisser tout seul sur ta branche
Avec la blanche

Renaud est d'abord un ennemi des drogues dures en raison de ses valeurs humanistes, pour dénoncer le tort qu'elles font aux individus. Mais il l'est aussi parce qu'elles accentuent l'individualisme et mène en bout de ligne au désengagement, car l'individu drogué se retrouve déconnecté de la réalité (« tout seul sur ta branche ») et de ce fait incapable de toute révolte : voilà qui est contraire à la logique de clan renaudienne. Ou alors c'est que le clan n'est pas le sien, comme sur la pièce *P'tite conne* (1985)³⁷ :

Tu fréquentais un monde
d'imbéciles mondains
où cette poudre immonde
se consomme au matin

où le fric autorise
à se croire à l'abri
et de la cour d'assises
et de notre mépris

que ton triste univers
nous inspirait, malins
en sirotant nos bières
ou en fumant nos joints...

Bien qu'il fasse la morale à cette *p'tite conne* et à ce Michel, le discours pamphlétaire des deux pièces précédentes se limite à pester contre les *dealers*, dépeints comme des êtres cupides. En revanche, la pièce *Adios Zapata!* (1994) élargit les perspectives de ce discours antidrogue :

On fait agriculteurs
Et l'Oncle Sam achète
Et qui c'est le dealer
Qui pourrit la planète?
C'est mon Papa et moi
Ou bien c'est le yuppie
Qui blanchit, caramba!
Tout l'argent du trafic?

³⁷ Dédicée à Pascale Ogier, actrice française décédée à l'âge de 24 ans d'une overdose. Elle avait joué notamment dans *Les nuits de la pleine lune*, d'Éric Rohmer. De l'aveu de Renaud, il s'agit « de sa [chanson] préférée des 15 dernières années » (extrait du disque enregistré en concert *Paris-Province*, Virgin Music, 1995).

(...)
 La vérité c'est que
 Ces enfants de salauds
 Ça les arrange un peu
 La came dans leurs ghettos
 Ça tue surtout les pauvres
 Les négros, les bandits
 Ça justifie les flics
 Ça fait vendre des fusils

Il relie la consommation de drogues dures au système d'exploitation capitaliste (et aux dictatures qui sévissent dans les pays d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud). Bref, son discours pamphlétaire s'est enrichi au contact de son discours humaniste, mais les ennemis demeurent les mêmes : le système capitaliste et tous ses « sbires » (État, patrons, bourgeois, *flics* et militaires).

4.3.2 Les nouvelles cibles

Tel que nous l'avons décrit en 4.2, le spectacle médiatique et les journalistes qui y participent se retrouvent au nombre des nouvelles cibles de Renaud. À ceux-ci s'ajoutent les intellectuels, un thème récurrent chez les pamphlétaires selon Angenot : « Ce n'est donc pas un hasard si le pamphlet depuis un siècle a pris pour thème majeur de son discours le rôle et les devoirs de l'intellectuel, et s'il n'a pas trouvé de mandat plus constant que de dénoncer l'imposture des *autres* intellectuels [...] ».³⁸

On retrouve ces *autres* intellectuels de façon fugace dans l'œuvre de Renaud, comme sur la pièce *Marche à l'ombre* (1980) : « Pi j'me suis fait un punk qu'avait pas oublié d'être moche / pi un intellectuel en loden genre Nouvel Obs' », avant de les voir incarnés en une seule figure : Bernard-Henri Lévy³⁹, que l'on retrouve dans *Chanson dégueulasse* (1988), citée

³⁸ Angenot, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 352.

³⁹ Considéré comme philosophe et intellectuel par les uns, il devient le chef de file de ce que certains nomment la « Nouvelle Philosophie » en 1976. D'autres, à commencer par le sociologue Pierre Bourdieu, le considèrent comme un « intellectuel négatif » appuyant sa légitimité sur son statut contesté de philosophe (source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/BHL>).

précédemment, mais également en « vedette principale » sur la pièce *L'entarté* (2002)⁴⁰, un portrait particulièrement satirique de l'écrivain, cinéaste et éditorialiste français :

Victime d'attentats pâtissiers
Ah! Qu'est-c'qu'il nous a fait marrer
Le philosophe des beaux quartiers
La chemise blanche en décolleté

La suffisance est son métier
Mais putain c'qu'on a rigolé
Quand il a voulu s'révolter
Avec ses petits poings crispés

L'entarté...

Ce n'est pas le fait d'être intellectuel que l'énonciateur attaque à travers B.H.L., mais plutôt les diktats de la pensée et de l'opinion prédigérée, qui est contraire à tout ce qu'il a toujours prôné : la liberté d'esprit, de parole et d'action. Selon Angenot, et cela n'est pas sans nous rappeler, encore une fois, le texte de la chanson *Étudiant – poil aux dents* (1981),

[a]ttaché à l'alibi selon lequel sa parole serait sans complicité avec les « pouvoirs », le pamphlétaire s'est constitué [...] une tête de turc commode : l'universitaire – « pion » ou « pontife de la Sorbonne » –, l'intellectuel d'appareil. En prêtant à celui-ci une conformité parfaite aux vues de l'institution, il peut se rassurer sur sa propre liberté intellectuelle.⁴¹

B.H.L. n'est pas un universitaire, mais il est critiqué par Renaud (et par les universitaires eux-mêmes!) en tant qu'intellectuel *médiatique*. L'énonciateur de la chanson s'inscrit donc parfaitement dans l'optique avancée par Angenot, appelant même les coénonciateurs complices à joindre les rangs afin d'« entarter » tous ceux et celles qui, à l'instar de B.H.L., auraient la prétention de leur dire « ce qu'il faut penser ».

J'veux des entarteurs par milliers
J'vais moi-même apprendre le métier

⁴⁰ On le retrouve également sur la pièce *Welcome Gorby*, parue sur le disque « Les introuvables » du coffret de Renaud.

⁴¹ Angenot, *La parole pamphlétaire*, op.cit., p. 352.

Y'en a bientôt qui vont trinquer
C'est pas les cibles qui vont manquer

La critique des intellectuels, en l'occurrence B.H.L., s'effectue sur la base des signes associés à une classe sociale (les nouveaux bourgeois-bohèmes?⁴²). Ce ne sont pas les idées de ce dernier qui sont critiquées, mais sa manière d'être, son attitude, sa posture de « philosophe des beaux quartiers ». Bref, ce sont les mondains que l'énonciateur abhorre, lui qui, rappelons-le, vit « caché, loin de ce monde de bavards » (*Je vis caché*, 2002). Il s'agit donc à la fois de mépriser la culture mondaine (et ceux qui en dictent les grandes lignes intellectuelles) et de se réfugier, par opposition, dans la marge (avec son public).

Parions que si cela avait été à la mode vingt ans plus tôt, Renaud aurait à coup sûr invité son public à inscrire Margaret Thatcher sur sa liste de personnalités à « entarter ». La chanson *Miss Maggie*, parue sur l'album *Mistral gagnant*, en 1985, peut en effet se lire comme une attaque personnelle contre la « Dame de fer », dont les politiques sociales et économiques musclées et ultralibérales déplaisent au chanteur.

Enregistrée également en anglais, cette chanson, introduite par la sonnerie de Big Ben⁴³, a traversé la Manche et provoqué un scandale à la limite de l'incident diplomatique, qui s'inscrit dans la logique du spectacle renaudien :

En effet, la presse anglaise, *L'Observer*, puis *The Sun* récoltent des réactions de lecteurs choqués par ce chanteur français qui ridiculise leur premier ministre. Quant au *Monde Diplomatique*, il craint que « cette mésentente cordiale des artistes de variétés ne jette une ombre sur le prochain sommet franco-britannique. » Il n'en sera rien, mais Renaud se réjouit toutefois de ce scandale qui lui fait bénéficier d'une publicité inattendue. Pourtant, faut-il le rappeler, cet hymne pamphlétaire ne s'attaque pas à la Grande-Bretagne, mais à un individu doté [...] d'une autorité sans scrupules.⁴⁴

⁴² Le premier extrait de l'album à paraître s'intitule d'ailleurs *Les bobos*, diminutif de « bourgeois-bohèmes ».

⁴³ Surnom de la grande cloche (elle mesure 4,25 mètres de long) située dans la Tour de l'Horloge (*Clock Tower*) du Palais de Westminster, le siège du parlement britannique (source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Big_Ben).

⁴⁴ Wodrascka, *Docteur Renaud...*, op.cit., p. 148.

Ce portrait satirique est d'abord et avant tout, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, un hymne anti-machiste, qui célèbre la femme. Visant en premier lieu les *hooligans*, ces adeptes d'un sport qui utilisent la violence pour influencer le sort d'une rencontre (en Europe le terme s'applique surtout aux partisans de football), Renaud introduit dans son œuvre une nouvelle cible : les sportifs ou leurs supporters.

Femme je t'aime parce que
lorsque le sport devient la guerre
y'a pas de gonzesses, ou si peu
dans les hordes de supporters

Ces fanatiques fous furieux
abreuvés de haine et de bière
défiant les crétins en bleu
insultant les salauds en vert

Y'a pas de gonzesse hooligan
imbécile et meurtrière
Y'en a pas, même en Grande-Bretagne
à part, bien sûr, Madame Thatcher

Les sportifs constituent des adversaires plutôt « rentables » dans le discours pamphlétaire renaudien, dans cette logique de clans qu'il déploie. Le stéréotype du « sportif aux gros bras et au petit cerveau » joue forcément en faveur du chanteur « éclairé » (impossible ici d'opposer *sportif* et *intellectuel*, puisqu'il rejette les deux clans pour renforcer le sien). Le public, complice, ne demande pas mieux qu'à rire des sportifs, associés à la guerre (aux militaires). Ici encore, la femme est présentée comme étrangère à cet esprit.

Injurier les sportifs renvoie souvent, en bout de ligne, à tracer par opposition son propre portrait, comme sur la pièce *Cheveu blanc* (1994) : « Pis j'pourrais avoir sous mes cheveux blancs / Un cerveau d'sportif t'imagines l'horreur ». Cela donne à l'énonciateur l'opportunité d'user à nouveau d'autodérision, l'une de ses principales tactiques lorsqu'il traite indirectement de lui-même (voir *Peau aime*, p. 19) :

T'en fais pas Papa, mon amoureux tu l'aim'ras
Y lit des livres qu'tu comprendrais pas
Du sport il en fait pas
N'empêche qu'en championnat

Il aime que Lens et Marseille comme toi
 T'en fais pas Papa, mon amoureux tu l'aim'ras
 Au bras d'fer l'est aussi nul que toi⁴⁵

Bref, la logique du spectacle et de la posture est respectée. Nul besoin d'arguments, il s'agit seulement de se positionner *contre* ces nouvelles cibles, afin de renforcer la ligne de partage entre le clan renaudien et le reste du monde. L'énonciateur dénonce ses Adversaires en démontrant le tort qu'ils causent aux laissés-pour-compte de la planète, alliant ainsi le discours pamphlétaire et le discours humaniste. Souvent, ces opprimés sont des enfants, ce qui nous mène à l'image du pamphlétaire désabusé.

4.3.3 L'âge d'or

Selon Angenot,

[i]l n'est pas de pamphlet, si critique que par aventure il se veuille, qui ne tombe dans ce piège idéologique : l'évocation – complaisante ou fugace – d'un « naguère » ou "jadis" où la valeur n'est pas encore absente. Il y a à cela une logique : s'il y a scandale aujourd'hui, il faut que ce scandale ait progressivement conquis le réel, il faut donc qu'il y ait eu un « avant »; la description actuelle du Monde-à-l'envers appelle en contrepartie celle d'un temps où tout n'était pas encore sens dessus-dessous.⁴⁶

Nous décelons d'abord les indices de cet « âge d'or » dans le discours paternel de Renaud. Comme nous l'avons démontré au chapitre précédent, ses chansons pour Lolita constituent en fait des méditations sur le monde dans lequel sa fille est appelée à grandir. Plus souvent qu'autrement, il y dépeint l'enfance comme un paradis et le monde actuel comme un endroit terne et morne, voire dangereux. Sur la pièce *Morgane de toi* (1983), la première adressée à sa fille, il lui explique pourquoi elle ne peut pas avoir de petit frère :

Ben quoi Lola on est pas bien ensemble?
 Tu crois pas qu'on est déjà bien assez nombreux?

⁴⁵ *Mon amoureux*, 1994.

⁴⁶ Angenot, *La parole pamphlétaire*, *op.cit.*, p. 106.

T'entends pas c'bruit c'est le monde qui tremble
Sous les cris des enfants qui sont malheureux

Allez viens avec moi j't'embarque dans ma galère
Dans mon arche y a d'la place pour tous les marmots
Avant qu'ce monde devienne un grand cimetière
Faut profiter un peu du vent qu'on a dans l'dos.

Cette vision pessimiste de l'avenir se répète sur la pièce *Mistral gagnant* (1985), sans aucun doute l'autre classique de Renaud (le premier étant *Hexagone*). Cette magnifique chanson, sous ses dehors d'hymne à l'enfance, est remplie de nostalgie :

Te raconter enfin
qu'il faut aimer la vie
et l'aimer même si
le temps est assassin
et emporte avec lui
les rires des enfants
et les Mistral gagnants

D'ailleurs, la pochette de l'album (intitulé *Mistral gagnant*) reflète le contenu de la chanson : on y aperçoit le chanteur qui suce son pouce, nostalgique de son enfance envolée, tout en tenant dans son poing fermé son bandana rouge, vestige de ses années de jeunesse. L'album est imprégné de ce désabusement lié à l'âge d'or, notamment avec les pièces *Mistral gagnant* et *Fatigué* (voir chapitre précédent), mais aussi avec la très belle et très dure *Morts les enfants*, dans laquelle, après avoir étalé la négligence des hommes assoiffés de pouvoir et de profits, l'énonciateur effectue le triste constat suivant :

Mort l'enfant qui vivait en moi
qui voyait en ce monde-là
un jardin, une rivière
et des hommes plutôt frères

Le jardin est une jungle
les hommes sont devenus dingues
la rivière charrie des larmes
un jour l'enfant prend une arme

Dans la même veine, la chanson *Le sirop de la rue* (1994) est celle qui reflète le mieux cette caractéristique du discours renaudien, à la fois pamphlétaire et nostalgique. L'énonciateur y

compare le « bon vieux temps » de son enfance avec un présent guère enchanteur, évoquant les sportifs, les médias, la drogue, la pollution, le capitalisme (à la Disney), la religion et la droite :

L'eau des caniveaux
 Nous f'sait des rivières
 Où tous nos bateaux
 Naviguaient pépères
 Aujourd'hui les moineaux
 Évitez d'tomber
 Le nez dans l'ruisseau
 La gueule sur l'pavé
 À moins d'pas trop craindre
 Les capotes usées
 Et les vieilles seringues
 Et les rats crevés

(...)

Quand tu ramassais
 Un gros coquillage
 Eh ben t'entendais
 La mer, l'vent du large
 Aujourd'hui t'as qu'une
 Symphonie d'4x4
 Qui vont dans les dunes
 Comme à Ouarzazate
 Le son des tocards
 Réchappés hélas
 Du Paris-Dakar
 Du rallye d'l'Atlas

On était inscrits
 Pour tout l'mois d'juillet
 À des cours de gym
 Et au club Mickey
 En c'temps-là Disney
 Faisait pas les poches
 Ni les porte-monnaie
 À des millions d'mioches
 C'était l'*Figaro*
 Qui organisait
 L'concours de châteaux
 De sable que j'gagnais
 Aujourd'hui c'journal
 Est l'ami des enfants
 Au Front National
 Et au Vatican

Quand t'allais t'baquer
 Tu t'buvais peinard
 Un tasse d'eau salée
 Pas une marée noire
 Creusant l'sable blond
 Tu ram'nais des coques
 Pas des champignons
 Ni des gonocoques
 Dans les bouteilles vides
 Y'avait des messages
 Pas les pesticides
 D'un dernier naufrage

La dernière strophe de cet extrait complète bien le portrait du discours pamphlétaire renaudien de 1983 à 2002. Le chanteur semble avoir trouvé un nouveau cheval de bataille, résultat à la fois de sa nostalgie pour l'âge d'or de son enfance et de son penchant révolutionnaire : la défense de l'environnement, pas au sens de son engagement de jadis au sein de Greenpeace, mais plutôt dans le but d'en arriver à l'atteinte d'un équilibre entre la

révolte, l'anarchie, la justice sociale, l'amour et le respect de l'environnement.⁴⁷ Serait-ce là une nouvelle posture, résultant du mariage discursif de ses trois scénographies?

Ce type de discours rejoint les propos du théoricien de l'écologie sociale, l'anarchiste américain Murray Bookchin, qui fait la promotion depuis une vingtaine d'années d'un « type de société anti-autoritaire centrée sur la recherche d'un équilibre entre l'homme et la nature, qui, tout en ne renonçant pas aux bienfaits de la technologie, permettrait de mettre un terme à l'exploitation de l'homme par l'homme et à la destruction de la biosphère. »⁴⁸ Coïncidence? Renaud a composé *Fatigué* (1985) au même moment où les théories de Bookchin sont devenues populaires :

Fatigué de ces hommes qui ont tué les indiens,
massacré les baleines et bâillonné la vie,
exterminé les loups, mis des colliers aux chiens
qui ont même réussi à pourrir la pluie

Lipovetsky, lui, réfléchit à l'émergence de cet engouement pour l'écologie en d'autres termes, se demandant : « Qui, à l'exception des écologistes, a la conscience permanente de vivre un âge apocalyptique? »⁴⁹ Renaud récupère-t-il cette tendance pour renforcer l'évocation d'un âge d'or, caractéristique de son discours pamphlétaire, ou le fait-il simplement parce que telle est l'évolution naturelle de son discours humaniste?

[...] depuis les années soixante-dix, les problèmes de l'environnement et de la nature sensibilisent une population qui dépasse les seuls militants [...] Tel serait le post-modernisme, le réinvestissement du régional, de la nature, du spirituel, du passé [...] Mais qu'on ne s'y trompe pas [...], tous ces mouvements, loin d'être en rupture, ne font que parachever la logique de l'indifférence.⁵⁰

Lipovetsky appelle cette logique de l'indifférence « l'apathie new-look », celle par laquelle il expliquerait sans doute la posture renaudienne sur *Docteur Renaud*, *Mister Renard*, en niant ses fondements nihilistes :

⁴⁷ Rappelons-nous que sur sa toute première chanson, en 1975, il apostrophait gaiement les « écologistes du sam'di soir ». Les temps changent...

⁴⁸ Manfredonia, *L'anarchisme en Europe*, op.cit., p. 118.

⁴⁹ Lipovetsky, *L'ère du vide*, op.cit., p. 74.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 57-58.

Renard, désabusé, se marre
 Se contrefout de ce bazar
 Le monde peut crever bientôt
 Renard s'en réjouirait plutôt

Il y verrait sans doute une profonde indifférence, un *désert d'indifférence* qui caractérise selon lui la société post-moderne. Ce « désert ne se traduit plus par la révolte, le cri ou le défi à la communication; rien qu'une indifférence au sens (...) »⁵¹

Nous croyons au contraire que le discours renaudien, bien qu'empreint de désabusement, est tout sauf indifférent. La preuve : son discours pamphlétaire est toujours aussi percutant, les nouvelles cibles ne manquent pas et le désabusement, lié à l'évocation de son enfance, ce « naguère » où le monde n'était pas aussi « barbare », ne fait que renforcer sa légitimité de franc-tireur, qui se targue d'être le seul à dénoncer les injustices et les impostures.

4.4 Conclusion

Le chanteur à la fois enragé et engagé que le discours humaniste laissait transparaître n'a rien perdu de sa verve, lui qui s'est repositionné au sein de l'industrie musicale à l'aide de quelques métachansons. Certains diront plutôt qu'il n'a fait que confirmer sa position de marginal, alors que nous croyons qu'il a dû, au contraire, se négocier une nouvelle niche, encore plus délicate que l'ancienne. En effet, puisque son succès en fait indéniablement un chanteur populaire, il lui était pratiquement impossible de se marginaliser. Et pourtant, c'est ce qu'il a fait, discursivement parlant, en réaffirmant son statut de franc-tireur à l'aide d'un discours pamphlétaire toujours aussi percutant, sinon plus qu'auparavant.

Et si la nostalgie (de l'enfance, d'un idéalisme de jeunesse) et le désabusement occupent une bonne place dans son discours, cela n'est que posture et le sert habilement. À preuve : l'album *Boucan d'enfer* (2002) se vend à plus de deux millions d'exemplaires! Et puis en comparant le ciel bleu d'hier et celui tout gris d'aujourd'hui, il redéfinit son anarchisme (libertarisme?), à l'image de ces quelques vers de *Déserteur* (1983) :

⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

Je n'suis qu'un militant
 Du parti des oiseaux
 Des baleines des enfants
 De la terre et de l'eau

Toutes scénographies confondues, son *ethos* de chanteur enragé, engagé et désabusé est en parfaite adéquation avec son statut de chanteur populaire, qui mise avant tout sur des postures et sur son sens du spectacle. Cela rejoint les propos de Jean Baudrillard qui affirmait que

[...] les masses résistent scandaleusement à cet impératif de communication rationnelle. On leur donne du sens, elles veulent du spectacle (...) On leur donne des messages, elles ne veulent que du signe, elles idolâtrèrent le jeu des signes et des stéréotypes, elles idolâtrèrent tous les contenus pourvu qu'il se résolvent en une séquence spectaculaire.⁵²

Au Zénith, à l'Olympia ou dans un théâtre de province, le chanteur n'a qu'à lever les yeux pour voir

Une petite main jaune au revers du zomblou
 Un côté un peu zone pour crier ton dégoût
 De ce monde trop vieux, trop sale et trop méchant
 De ces gens silencieux, endormis et contents.⁵³

Conscient ou non de son *ethos*, il sait qu'il a su négocier le virage, qu'il a réussi l'entreprise de séduction qu'est par définition la carrière d'un chanteur populaire, aussi rebelle fût-il dans le passé.

⁵² Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, p. 15.

⁵³ *Petite*, 1988.

CONCLUSION

Pour rendre compte de l'*ethos* de Renaud et vérifier notre hypothèse, nous avons convenu d'analyser les trois scénographies qu'il utilise : la scénographie du discours artistique-littéraire, celle du discours pamphlétaire et celle du discours humaniste, étant entendu que « [l]es genres de discours qui recourent le plus aux scénographies sont ceux qui visent à agir sur le destinataire, à modifier ses convictions »¹, ce qui est forcément le cas de la chanson, un discours générique dont la finalité est de séduire un public.

Nous avons précisé les aspects caractéristiques de ces scénographies : ancrées dans une chronographie et une topographie, elles se recoupent souvent et mettent en scène un « je » qui fait émerger une figure de garant (au sens corporel et psychologique) que décode le coénonciateur – le public –, processus que l'on nomme incorporation et qui nous mène à l'*ethos* du chanteur. Ces trois scénographies, Renaud les résume bien, en quelque sorte, lors d'un concert gravé sur disque en 1996, alors qu'il demande au public, qui attend fébrilement la prochaine chanson : « Vous en voulez une rigolote, enfin, une qui se veut rigolote, une tendre ou une méchante? »²

Nous en conviendrons sans problème, le découpage de ce mémoire trahit notre hypothèse de départ, à savoir que l'*ethos* de Renaud est celui d'un chanteur enragé, engagé, puis désabusé. Il n'y a apparemment qu'à observer les deux parties distinctes que nous avons définies, bien subjectivement d'ailleurs, pour relever une nette démarcation entre ce que les aficionados appelleraient dans un langage paradoxal le « vieux » Renaud (ses débuts, de 1975 à 1981) et le « nouveau » Renaud (de 1983 à 2002). La première période était marquée, selon nos observations *a priori*, par un *ethos* de chanteur enragé (scénographie du discours pamphlétaire), tandis que l'autre était empreinte successivement de son engagement et de son désabusement (scénographie du discours humaniste). Telle était notre hypothèse, basée sur l'écoute, au fil des ans, des chansons de l'auteur-compositeur-interprète.

¹ Charaudeau et Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op.cit., p. 517.

² Nous transcrivons à partir du disque *Paris-Provinces aller/retour*, Virgin Music, 1996.

Or, l'étude des textes de Renaud a démontré que son *ethos* est beaucoup plus subtil que cela, que l'image de garant est plus complexe, parce qu'en réalité, le désabusement n'est pas la résultante finale de son discours. Là où nous pensions naïvement trouver un garant construit de façon linéaire, unidimensionnel selon les époques, nous avons plutôt eu affaire à un garant se nourrissant à la fois de l'ombre et de la lumière, du croisement entre les trois scénographies étudiées.

Un côté blanc, un côté noir
 Personne n'est tout moche ou tout beau
 Moitié ange et moitié salaud
 Et c'est ce que nous allons voir³

Le premier chapitre, consacré à la scénographie du discours artistique-littéraire, nous a permis de définir le *ton* propre à Renaud, cette signature inimitable qui allie autodérision et argot, recourant aux procédés forts convaincants que sont la métachanson et le pacte autobiographique pour donner naissance à une image d'apprenti chanteur luttant pour légitimer sa prise de parole. Imprégné des espoirs qu'ont fait naître les événements de Mai 68, son univers discursif, circonscrit à la topographie parisienne, est celui des loubards qu'il fréquente et à qui il emprunte la façon de parler et de se vêtir. Il brosse leurs portraits et le sien aussi, d'une écriture remplie d'humour et d'inventivité langagière, trahissant son appartenance à la seule *race* qui lui sied bien : celle des artistes.

Renaud s'efforce, c'est son boulot
 D'écrire de jolies histoires
 Pour séduire les gens, les marmots
 Pour amuser, pour émouvoir

Cet artiste choisit rapidement son camp, ou plutôt non, il ne le choisit pas, mais le crée de toute pièce, en déployant un discours pamphlétaire violent, qu'il légitime en clamant son statut de franc-tireur.

Renaud a choisi la guitare
 Et la poésie et les mots
 Comme des armes un peu dérisoires
 Pour fustiger tous les blaireaux,

³ *Docteur Renaud, Mister Renard*, 2002. Tous les extraits cités en conclusion sont tirés de cette pièce.

Nous avons démontré, dans le deuxième chapitre, que notre intuition était juste : l'*ethos* « premier » de Renaud est bel et bien celui d'un chanteur enragé. Mai 68 a sans doute beaucoup à y voir, et l'image du garant se révèle par l'injure, caractéristique de ce discours pamphlétaire qui trace une ligne nette entre les clans : celui de Renaud et celui des autres, qui sont les *flics*, les curés, les militaires, les *journaloux* et les bourgeois; bref, tout ceux qui représentent la Loi ou l'ordre, oppresseurs désignés face à un chanteur qui n'a qu'à les dénigrer violemment pour s'adjoindre la complicité d'un public de plus en plus vaste, qui apprécie la posture rebelle du chanteur. Ce « je » loubard plaît assurément, mais peut-il survivre?

Car voilà, le succès populaire fait naître le doute : est-il, ou plutôt *peut-il* réellement être un rebelle, ou pire un loubard? Y a-t-il cohérence entre l'*ethos* discursif du chanteur et ce que le public connaît maintenant du personnage public? Habile, le chanteur balbutie alors un discours amoureux, naïf et rempli d'espoirs (dont celui d'être père), puis il file en coulisse pour un changement de costume.

À son retour en scène, la dégainé a changé... Qu'en est-il du discours? Nous avons analysé au troisième chapitre la scénographie du discours humaniste, qui permet à Renaud de développer, au moyen du pacte autobiographique poussé à l'extrême limite, un discours amoureux et un discours paternel calqués sur sa réalité extratextuelle. Sa femme, Dominique, et sa fille, Lolita, entrent dans son univers discursif, où il se présente également comme le porte-parole des sans voix, des démunis (ce que nous avons décrit comme l'*humanisme vulgaire*).

Renaud souffre de tous les maux
 Qui accablent ce monde barbare
 Il porte les croix sur son dos
 Des injustices les plus notoires

Jusque-là, notre hypothèse s'avérait confirmée, mais cela serait faire preuve de mauvaise volonté que de ne pas reconnaître un fait inéluctable : la scénographie du discours humaniste n'a pas complètement éclipsé la scénographie du discours pamphlétaire. Au contraire. Ce repli stratégique adoucit l'*ethos* du chanteur (alors engagé plutôt qu'enragé) et lui permet de

créer une nouvelle communauté affective, qui a pour ancrage cet espace intime familial, à partir duquel il ne tarde pas à repartir à l'assaut. Sa fille et le public auquel il s'adresse deviennent alors les adjuvants de son discours à la fois anarchiste et humaniste, qui se heurte toutefois à de cruelles déceptions.

Nous avons analysé ce désabusement au quatrième chapitre, par le truchement de trois postures différentes, qui prennent racine dans les trois scénographies qui s'interpénètrent de plus en plus : le chanteur populaire amer, l'idéaliste déçu et le pamphlétaire nostalgique.

En mariant métachansons et discours pamphlétaire, le chanteur se (re)positionne en effet en marge de l'institution, exécutant ainsi un véritable tour de force : conserver son statut de franc-tireur tout en étant considéré comme un chanteur populaire. Cette posture, à la limite de l'acrobatie discursive, le chanteur la consolide en rejetant d'abord ses semblables, ces autres chanteurs populaires dont il se moque (comme Dylan et Antoine au début de sa carrière), puis en attaquant le spectacle médiatique qui mène l'industrie (dont il fait partie). Il en résulte l'*ethos* d'un chanteur amer, isolé, qui ne compte que sur ses *potes* et son public.

L'idéaliste déçu en arrive au même constat. Ce n'est pas la communauté artistique qui le déçoit, mais plutôt la perte de repères. Tout comme la déroute socialiste, la ruine du communisme et la montée de la mondialisation annoncent la victoire de l'idéologie néolibérale, axée sur l'individualisme et la consommation. Comme si cela n'était pas suffisant, le chanteur vit une rupture amoureuse qui emporte ses dernières illusions. Mais même désabusé (ou *parce que* désabusé), il peut compter sur l'appui de son public.

Enfin, nous avons analysé la posture rebelle, anarchiste, libertaire, bref le discours pamphlétaire du chanteur lors de cette deuxième moitié de carrière. Les vieux ennemis sont au rendez-vous, tous amalgamés comme les représentants de cette société capitaliste et oppressante. Les militaires sont déboulonnés, de même que de nouvelles cibles : les intellectuels, les sportifs et les nouvelles vedettes instantanées, coqueluches des médias de masse qu'il honnit. Ces nouvelles cibles le ramènent à son enfance et le constat est alors

celui-ci : l'âge d'or est révolu. Nostalgique, il ne plie pas l'échine pour autant et tente de renouveler son discours anarchiste et humaniste.

Ce que nous n'avions pas décelé, alors que nous formulions notre hypothèse, c'est que l'*ethos* de Renaud n'est pas linéaire. L'ordre des qualificatifs n'a que peu d'importance : il est tout à la fois enragé, engagé et désabusé. À preuve, la chanson *Docteur Renaud, Mister Renard*. Alors que tous le croyaient mort et enterré (au figuré, quoique...), il revient en force et ouvre son album avec une (autre) chanson autobiographique :

Comme y'a eu Gainsbourg et Gainsbarre
Y'a le Renaud et le Renard
Le Renaud ne boit que de l'eau
Le Renard carbure au Ricard

Cette apparente schizophrénie, évoquée précédemment, relève bien sûr du pacte autobiographique et de l'autodérision. Mais elle ne prend pas moins tout son sens lorsque l'on considère l'*ethos* du chanteur avec la conjonction « et » : il est à la fois « blanc » et « noir », « moche » et « beau », « ange » et « salaud », « sobre » et « soiffard », « fidèle » et « vic'lard », bref, Renaud et Renard, à la fois enragé, engagé et désabusé.

La chronographie des scénographies utilisées par l'auteur-compositeur-interprète permettent également d'en arriver au même constat. En prenant d'abord « appui » sur Mai 68, Renaud instaure le projet révolutionnaire dans son œuvre (la posture de rebelle anarchiste), alors que Mai 81, pierre d'assise de la seconde moitié de sa carrière, porte en germe l'espoir humaniste *et* la désillusion. Par ces différentes chronographies, il se trouve donc à valider son discours tout en le développant, ce qui constitue la définition de la scénographie.

Évidemment, l'*ethos* dont nous avons rendu compte dans ce mémoire est celui qui émane des textes de chansons de Renaud, l'écriture étant, de l'avis même du chanteur, sa raison d'être en tant qu'artiste. Mais il serait à coup sûr intéressant d'obtenir l'avis d'un musicologue afin de compléter cette analyse. Est-ce que l'évolution musicale du chanteur participe de cet *ethos* que nous avons décelé? Et la réception de son œuvre, celle des critiques et des *journalaux*, est-elle conforme à l'image que nous avons cernée? Est-ce que les adjectifs utilisés pour

décrire le chanteur et ses chansons recouperaient le canevas des trois scénographies que nous avons étudiées? L'un des aspects de son ethos sur lequel nous n'avons pas insisté et qui mériterait sans doute d'être analysé est la jeunesse. Au début de sa carrière, Renaud est aimé des jeunes, mais est-ce le cas aujourd'hui? Son discours pamphlétaire est-il perçu comme étant pertinent ou, au contraire, ringard? Bref, a-t-il réussi à renouveler suffisamment son discours textuel et musical pour obtenir encore l'appui des jeunes? Voilà autant de pistes à explorer dans une étude ultérieure.

Et si une troisième partie devait être ajoutée à ce mémoire, ce serait sans doute un « rappel », qui viendrait confirmer ou infirmer notre analyse, à l'aune des vingt-quatre nouvelles chansons du plus récent album de l'auteur-compositeur-interprète. Un rapide coup d'œil sur les titres nous laisse croire qu'il nous donnera raison : *J'ai retrouvé mon flingue!* côtoie *Ma blonde* et *Malone*⁴, de même que *Adieu l'enfance* (!). Apparemment, Renaud persiste et signe, trempant sa plume à même l'encre *Rouge sang*, titre de ce dernier album, dont la parution coïncide avec le dépôt de ce mémoire.

⁴ Prénom de son fils, né le 14 juillet 2006.

APPENDICE A

CORPUS ÉTUDIÉ

Amoureux de Paname, Polydor, 1975 : Amoureux de Paname, Société, tu m'auras pas, Petite fille des sombres rues, La java sans joie, Gueule d'aminche, La Coupole, Hexagone, Écoutez-moi les gavroches, Rita (chanson d'amour), Camarade bourgeois, Le gringalet, La menthe à l'eau, Greta.

Laisse béton, Polydor, 1977 : Laisse béton, Le blues de la Porte d'Orléans, La chanson du loubard, Je suis une bande de jeunes, Adieu minette, Les charognards, Jojo le démagog, Buffalo débile, La boum, Germaine, Mélusine, La bande à Lucien.

Ma gonzesse, Polydor, 1979 : Ma gonzesse, Sans dec', La tire à Dédé, Chtimi rock, J'ai la vie qui m'pique les yeux, C'est mon dernier bal, Le tango de Massy-Palaiseau, Chanson pour Pierrot, Salut Manouche, Peau aime.

Marche à l'ombre, Polydor, 1980 : Marche à l'ombre, Les aventures de Gérard Lambert, Dans mon H.L.M., La teigne, Où c'est qu'j'ai mis mon flingue?, It is not because you are, Baston!, Mimi l'ennui, L'auto-stoppeuse, Pourquoi d'abord?

Le retour de Gérard Lambert, Polydor, 1981 : Banlieue rouge, Manu, Le retour de Gérard Lambert, Le Père Noël noir, J'ai raté Télé-Foot, Oscar, Mon beauf, La blanche, Soleil immonde, Étudiant - poil aux dents, À quelle heure on arrive?

Morgane de toi, Polydor, 1983 : Dès que le vent soufflera..., Deuxième génération, Pochtron!, Morgane de toi (Amoureux de toi), Doudou s'en fout, En cloque, Ma chanson leur a pas plu..., Déserteur, Près des auto tamponneuses, Loulou.

Mistral gagnant, Virgin, 1985 : Miss Maggie, La pêche à la ligne, Si t'es mon pote, Mistral gagnant, Trois matelots, Tu vas au bal?, Morts les enfants, Baby-sitting blues, P'tite conne, Le retour de la Pépette, Fatigué.

Putain de camion, Virgin, 1988 : Jonathan, Il pleut, La mère à Titi, Triviale poursuite, Me jette pas, Rouge-gorge, Allongés sous les vagues, Cent ans, Socialiste, Petite, Chanson dégueulasse, Putain de camion.

Marchand de cailloux, Virgin, 1991 : Marchand de cailloux, L'aquarium, P'tit voleur, Olé!, Les dimanches à la con, Dans ton sac, Le tango des élus, La ballade nord-irlandaise, 500 connards sur la ligne de départ, Tonton, Je cruel, C'est pas du pipeau, Ma chanson leur a pas plu (suite), Tant qu'il y aura des ombres.

À la Belle de mai, Virgin, 1994 : La ballade de Willy Brouillard, À la Belle de Mai, C'est quand qu'on va où?, Le sirop de la rue, Devant les lavabos, Cheveu blanc, Le petit chat est mort, Adios Zapata!, Son bleu, Mon amoureux, Lolito Lolita, La médaille.

Boucan d'enfer, Virgin, 2002 : Docteur Renaud, Mister Renard, Petit pédé, Je vis caché, Cœur perdu, Manhattan-Kaboul, Elle a vu le loup, Tout arrêter..., Baltique, L'entarté, Boucan d'enfer, Mon nain de jardin, Mal barrés, Corsic'armes, Mon bistrot préféré.

APPENDICE B

INDEX DES CHANSONS DE RENAUD CITÉES

-A-

Adieu l'enfance, 116
Adieu minette, 18, 35, 53, 67, 77
Adios Zapata!, 64, 100, 101
Allongés sous les vagues, 87
Amoureux de Paname, 4, 8, 9, 12, 14, 15, 30, 38, 39, 48

-B-

Banlieue rouge, 26, 52
Baston!, 52
Boucan d'enfer, 92, 93, 94
Buffalo débile, 14, 24

-C-

Camarade bourgeois, 8, 48
C'est pas du pipeau, 71, 73
C'est quand qu'on va où?, 76
Chanson dégueulasse, 61, 86, 101
Chanson pour Pierrot, 13, 54, 55, 68, 71
Cheveu blanc, 67, 104
Chtimi rock, 13
Cœur perdu, 67, 92, 93
Corsic'armes, 64
Crève, salope!, 9

-D-

Dans mon H.L.M., 10, 51, 52
Déserteur, 60, 61, 70, 94, 95, 98, 104, 110
Dès que le vent soufflera..., 5, 56, 68, 69
Deuxième génération, 64
Docteur Renaud, Mister Renard, 91, 92, 108, 109, 112, 113, 115
Doudou s'en fout, 69

-E-

Écoutez-moi les gavroches, 14, 15
Elle a vu le loup, 71
En cloque, 71
Étudiant - poil aux dents, 45, 46, 47, 49, 76, 102

-F-

Fatigué, 70, 95, 106, 108

-G-

Germaine, 9, 15, 26, 53

Greta, 24

Gueule d'aminche, 8, 15, 26

-H-

Hexagone, 23, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 58, 98, 106

-I-

Il pleut, 71, 73

It is not because you are, 24

-J-

J'ai la vie qui m'pique les yeux, 15

J'ai raté Télé-Foot, 49, 50, 58

J'ai retrouvé mon flingue!, 116

Je suis une bande de jeunes, 22

Je vis caché, 89, 90, 94, 96, 103

Jojo le démagog, 9, 15, 24, 53

Jonathan, 66

-L-

L'aquarium, 88

La ballade de Willy Brouillard, 98, 99

La ballade nord-irlandaise, 64

La bande à Lucien, 10, 18, 53

La blanche, 22, 52, 99

La boum, 53

La chanson du loubard, 7

La Coupole, 8

Laisse béton, 4, 14, 15, 17, 20

La médaille, 37, 98, 99

La menthe à l'eau, 24

La mère à Titi, 53

La teigne, 52

La tire à Dédé, 9, 53

L'auto-stoppeuse, 9, 77

La java sans joie, 8, 14, 15, 26

Le blues de la Porte d'Orléans, 8

Le gringalet, 8, 15, 26

L'entarté, 102, 103

Le père Noël noir, 69

Le retour de Gérard Lambert, 9, 55

Le retour de la Pépette, 70
 Le sirop de la rue, 106, 107
 Le tango de Massy-Palaiseau, 13, 15, 24
 Le tango des élus, 62
 Les aventures de Gérard Lambert, 33
 Les bobos, 103
 Les charognards, 9, 39, 40, 49
 Lolito Lolita, 71, 73, 74
 Loulou, 53, 67

-M-

Ma blonde, 116
 Ma chanson leur a pas plu..., 84, 85
 Ma chanson leur a pas plu (suite), 88, 89
 Ma gonzesse, 4, 53, 54, 69, 71, 77
 Malone, 116
 Manhattan-Kaboul, 65
 Manu, 93
 Marchand de cailloux, 75
 Marche à l'ombre, 5, 22, 49, 101
 Melusine, 24
 Mimi l'ennui, 52
 Miss Maggie, 5, 70, 78, 103, 104
 Mistral gagnant, 71, 72, 106
 Mon amoureux, 82, 104, 105
 Mon beauf, 44, 45, 47, 49
 Mon bistrot préféré, 53, 79, 82
 Morgane de toi (Amoureux de toi), 60, 71, 77, 78, 105, 106
 Morts les enfants, 65, 70, 106

-O-

Où c'est qu' j'ai mis mon flingue?, 9, 31, 32, 37, 49, 59, 77, 84

-P-

Peau aime, 19, 104
 Petite, 72, 78, 83, 110
 Petit pédé, 65
 Pochtron!, 59, 69, 83
 Pourquoi d'abord?, 36
 Près des auto tamponneuses, 67, 70
 P'tite conne, 100
 P'tit voleur, 65
 Putain de camion, 53

-R-

Rita (chanson d'amour), 23

-S-

Salut Manouche, 53

Sans dec', 24

Si t'es mon pote, 53

Socialiste, 63

Société, tu m'auras pas, 23, 30, 34, 48, 84, 99

Soleil immonde, 7

Son bleu, 65

-T-

Tant qu'il y aura des ombres, 53

Tonton, 62

Tout arrêter..., 83, 96

Trois matelots, 70, 86, 98

Triviale poursuite, 64

Tu vas au bal?, 70

-W-

Welcome Gorby!, 43

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages théoriques

Amossy, Ruth (dir. publ.). 1999. *Images de soi dans le discours - La construction de l'ethos*. Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé, 215 p.

Angenot, Marc. 1982. *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*. Paris : Payot, 1982, 425 p.

Aristote. 1932. *Rhétorique, livre I*. Texte établi et traduit par Médéric Dufour. Paris : Société d'édition « Les belles lettres », 143 p.

Baudrillard, Jean. 1982. *À l'ombre des majorités silencieuses*, Paris : Denoël/Gonthier, 115 p.

Baudrillard, Jean. 1985. *La Gauche divine*, Paris : Grasset, 165 p.

Bonnard, André. 1991. *J'ai pris l'humanisme au sérieux. De Davel à Aristophane*. Lausanne : Éditions de l'Aire, 118 p.

Bouchard, Michel. 1998. « La méta-chanson au Québec de 1960 à 1996 : fonctions et implications dans l'élaboration du rapport artiste-public ». Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 136 p.

Calvet, Louis-Jean. 1999. *L'argot*. Paris : Presses universitaires de France, collection « Que sais-je? », 127 p.

Camus, Albert. 1958. *Discours de Suède*. Paris : Gallimard, 70 p.

Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau (et al.). 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 661 p.

Cornellier, Louis. 2005. *Lire le Québec au quotidien*. Montréal : les Éditions Varia, 159 p.

Denis, Benoît. 2000. *Littérature et engagement*, Paris : Seuil, 316 p.

Ferry, Luc et Alain Renaut. 1985. *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*. Paris : Gallimard, 293 p.

Garand, Dominique et Annette Hayward (dir. publ.). 1998. *États du polémique*. Québec : Nota bene, 326 p.

Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, 328 p.

Maingueneau, Dominique. 1999. « Ethos, scénographie, incorporation ». In *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, sous la dir. de R. Amossy, Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé, p. 75-100.

Maingueneau, Dominique. 1993. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Dunod, 203 p.

Maingueneau, Dominique. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 208 p.

Maingueneau, Dominique. 1990. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas, 186 p.

Manfredonia, Gaetano. 2001. *L'anarchisme en Europe*, Paris : PUF, collection « Que sais-je? », 128 p.

Pougeoise, Michel. 2001. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Armand Colin, 223 p.

Ouvrages sur Renaud

Berthet, Laurent. 2002. *Renaud, le Spartacus de la chanson*. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Piroit éditeur, 240 p.

Crimon, Jean-Louis. 2004. *Renaud*. Paris : Librio, E.J.L., 94 p.

Hammadi, Méziane. 2003. *Renaud de A à Z*. Paris : Prélude et Fugue, 143 p.

Séchan, Thierry. 1988. *Le roman de Renaud*, Paris : P. Seghers, 185 p.

Wodrascka, Alain. 2003. *Docteur Renaud...*, Paris : Éditions Didier Carpentier, 240 p.

Références Internet

<http://www.sharedsite.com/hlm-de-renaud/>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/>

DVD

Renaud mon film sur moi. Documentaire d'Éric Guéret et Didier Varrod, *Renaud, le rouge et le noir*, 2002, Ceci-cela – Program 33 (#07273 5443119 7/03098). Virgin Music (division d'EMI France).

Renaud : Tournée d'enfer. 2003. Ceci-cela (#7243 5993399 3). Virgin Music (division d'EMI France).